الافتتاحية

الافتتاحيـــة

تتسع فضاءات الشعر على مستوى الوطن العربي، وتتواصل الجهود في سبيل تنظيم ملتقيات ومهرجانات شعرية، سواء بجهود ذاتية تتمثل في مهرجانات أهلية، عمقت روح الشعر وتواصل الشعراء، أو بجهود مؤسساتية، تسعى لإعادة الشعر إلى مكانته التي عرفها العرب منذ القديم، لكن في ظل هذا الجهد المنظم أو المبعثر، الخاص أو العام ، الشخصي أو الجمعي، تظل الثقافة العربية آخر اهتمامات المسؤولين القائمين على المؤسسات الثقافية بكل أنواعها، ولعل ذلك انعكاس للحالة العربية اجتماعياً وسياسياً، لكن الثقافة هي ذاكرة الأمة، وسجلها الحضاري والإنساني، ولن يبقى للسياسي بعد رحيله مثلما يبقى للمثقف بعد رحيله، والأمثلة على ذلك كثيرة وجلية يحفظها التاريخ ولا تنساها الأجيال.

يأتي هذا السياق في ظل فقد الشعر العربي لأسماء شعرية كبيرة خلال الأشهر القليلة الماضية تتمثل في الشاعر المصري الكبير محمد عفيفي مطر الذي قدم للساحة الشعرية العربية تجربة مليئة بالتجديد والمجازفة والحركية، وكذلك في الوزير والدبلوماسي والسياسي الشاعر السعودي الكبير الدكتور غازي القصيبي الذي زاوج في تجربة فريدة بين الأصالة بروح جديدة وبين الحداثة بروح ها الخلاق.

لقد فقدنا هذين الاسمين الكبيرين لكن إرثهما الشعري سيظل نموذجاً للتجربة الشعرية الاصيلة والحديثة في آن معاً، وسيظل الشعر العربي يذكر لهما ما قدماه خلال مسيرة شعرية طويلة أثريا فيها المكتبة العربية بالمنتج الشعري فضلاً عن نتاج كتابي آخر له سياقاته ومجالاته الأبداعية الاخرى.

ونحن في عبقر اذا نقدم في هذا العدد إشراقة شعرية للدكتور غازي القصيبي ستواصل عبقر سيرها في هذا السياق لتقدم إشراقات أخرى لمحمد عفيفي مطر وآخرين من الشعراء الذين لن تنساهم الذاكرة العربية.

كما ندعو الله للشاعر الكبير محمد الثبيتي الذي يحبسه المرض بين جنباته بأن يشفيه ليعود سامقاً كما كان حيث شكل محمد الثبيتي نقطة تحول في التجربة الشعرية الحديثة في المملكة، كما مثل ديوانه الشعري «التضاريس» مدرسة شعرية تأثر بها عدد كبير من الشعراء المحدثين، هذا الشاعر المسكون في القصيدة، والمغموس في تضاريسها، هذا الصوت الشعري الذي يتميز بالتفرد ويجمع بين سلاسة اللغة وعمق الصورة الشعرية وأصالة الكلمة، وبعد الرؤية، وهي مكونات لا تجتمع إلا في تجربة كتجربة الثبيتي.

هذا العدد التاسع الذي يمر بين أنامل الشعراء، وهو يحمل نبضهم وتجاربهم وتطلعاتهم، يقدم إشراقة لغازي القصيبي وقضية تتناول حرارة التجربة الكتابية الشعرية و«هل يداهمك مخاض القصيدة، وأنت خارج محراب الكتابة، وأنت تمارس حياتك بشكل عادي، أم أنك تفضل كتابتها من خلال الوسيط الجديد، لاسيما وأنه يقبل الحذف والتعديل والإضافة بعكس الورقة البكر... التي قد تتحداك ببياضها المرعب، فتمزقها بمجرد كتابة كلمة واحدة ؟» كما يتناول عدد عبقر هذا الكثير من القضايا التي تهم الشعر والشعراء، شارك فيها من المغرب وتونس وسوريا والعراق والسعودية، كما يتضمن حواراً مع الشاعر المصري

الكبير رفعت سلام، إلى جانب العديد من النصوص الشعرية لشعراء من ذوي التجربة المعروفة عربياً أو من الأسماء الشعرية الجديدة، لتأتي الذاكرة بابن زيدون في نونيته الخالدة، وتقدم تجربة لشاب بعثره الشعر وأدمنه وهو مازال في بداياته الشعرية.

الشكر كبير لكل من ساهم معنا في هذا العدد أو الأعداد السابقة شعراً أو دراسات أو قضايا، والأمل كبير في كل رأي وكل جهد وإبداع في الأعداد القادمة.

ملحوظـة:

النصوص الشعرية تنشر حسب الأحرف الأبجدية للشعراء مع احتفاظنا بتقدير الأسماء الشعرية التي قدمت تجارب شعرية كبيرة.

***

إشراقـــة

علي المالكي

القصيبي والشعراء

علي المالكي

فرنسا

باحث وأكاديمي

للقصيبي إطلاع واسع على الإبداع الشعري يسير في اتجاهين: أفقي ورأسي، ففي الاتجاه الأفقي نجده ينظر إلى الشعر العربي وشعر الأمم الأخرى، وفي الاتجاه الرأسي نجده ينظر إلى القديم والحديث من هذا الإبداع، وفي كلتا النظريتين هو متذوق عفوي وليس ناقداً معيارياً(1).

وقد خرج القصيبي من خلال ذلك الاطلاع الواسع ببعض النظريات والآراء حول منتجي ذلك الإبداع الشعري، وتبعاً لتلك الآراء والنظرات فإنه يمكننا تصنيف الشعراء عنده إلى ثلاث طبقات :

الطبقة الأولى :

وهي تضم الشعراء الذين يظفرون بالكثير من النظرات والآراء التي تصب في صالحهم غالباً، وهي الطبقة التي يظهر تأثيرها بشكل واضح على إبداع

القصيبي ورؤيته للشعر، وقلّما نجد كتاباً من كتبه لم يُشر فيه إليهم إما تصريحاً أو تلميحاً، وأصحاب هذه الطبقة هم: «أبو الطيب المتنبي» و«إبراهيم ناجي» و«نزار قباني»، ويمكن أن نضيف إليهم «شكسبير»[2]، وهو يظهر بمثابة الظل «للمتنبي».

الطبقة الثانية:

وهي تضم الكثير من شعراء العرب والغرب، والذين عرفوا بإبداعاتهم الغزيرة، ولكن الفرصة لم تسنح لهم ليتبوأوا المكانة والشهرة التي حظي بها أصحاب الطبقة الأولى– وهؤلاء تجد الإشارة إليهم في كتب القصيبي تأتي عرضاً ضمن موضوع معين، وقد تخلو عدة كتب من ذكرهم، وكذلك تجد أغلبهم دائمي الحضور أثناء حديثه عن الشعراء الذين أثروا في شعره، وفي ثنايا مختاراته الشعرية، ولعل أبرز أصحاب هذه الطبقة هم: «عمر أبو ريشة»[3] و«أمل دنقل»[4] و«ابن الرومي» و «أبو العلاء المعري»[5] و«إبراهيم العريض» و«أحمد الصافي النجفي»[6]، ومن الشعراء الأجانب تجد «ريلكه» و«أوسكار وايلد» و«كيتس»[7].

الطبقة الثالثة:

وهذه تضم الشعراء الذين لا يستسيغ القصيبي شعرهم في الغالب، بغض النظر عن مكانتهم وشهرتهم التي يحظون بها عند الآخرين؛ لأن المعول الأساسي عنده هو الذوق الشخصي الذاتي، وأبرز أصحاب هذه الطبقة هم : «أدونيس» و«عبدالوهاب البياتي» و«أبو تمام» و«البحتري»[8]، ومن الشعراء الأجانب نجد « ت.س. إيلوت»[9].

ونحن هنا سنكتفي بالحديث عن أصحاب الطبقة الأولى، وذلك نظراً

لكثرة ما علّق القصيبي على شعرهم وشخصياتهم، وكذلك نظراً لما يمكن أن نلمسه من أثر هؤلاء في رؤية القصيبي للشعر.

1 – المتنبي:

«المتنبي» هو الشاعر/ الأنموذج أو الشاعر/ المثال عند القصيبي، وكان يعتبره ظاهرة كبيرة في الشعر العربي حيث يقول عنه: «لابد لنا هنا أن نتوقف قليلاً عند ظاهرة «المتنبي». ما الذي حوّل شاعراً/ أجيراً إلى أعظم شعراء العربية في نظر البعض، وإلى واحد من أعظمهم في نظر الجميع؟ وما الذي يجعل منه، في أيامنا هذه أكثر معاصرة من معظم المعاصرين؟ ولماذا يروي الناس، حتى العامة منهم، أبياته من المحيط إلى الخليج؟. كتبت آلاف الرسائل والبحوث عن «المتنبي»، ولاتزال تكتب، ومن المستحيل في عجالة كهذه أن أضيف جديداً، وإن كان بوسعي أن أدلي بدلوي في الدلاء. كان «المتنبي» ، كَكلّ شاعر عظيم ، قادراً على تصوير النفس البشرية مجرّدة من قيود الزمان والمكان»(10). إذن فـ «المتنبي» – في رأيي – استطاع أن يحقق في شعره مبدأ إنسانية الأدب الذي ينادي به القصيبي دائماً، وهذا مصدر ومقياس عظمة الشعراء في رأيه، ولكن الحقيقة أن «المتنبي» لم يعبر عن النفس الإنسانية بمفهومها الواسع المتجرد من جميع طبقات الدين واللغة والجنس والعرق، وإنما عن النفس الإنسانية في صورتها العربية التي تمثل الكثير من صفات العرب دون غيرهم من الأمم، وبمعنى آخر نستطيع أن نقول: أنه عبّر عن الصورة الإنسانية والبشرية المجردة بجانب صلته الوثيقة بالنفس العربية(11)، فنحن لا نتفق معه في هذا، وحتى لو حدث شيء من هذا فنعتقد أنه حدث عرضي، حدث في أثناء تعبير « المتنبي» عن النفس العربية و لم يكن مقصوداً لذاته، وكذلك فإنه يكون مما يشترك فيه بنو الإنسان غالباً.

ويبدو أن القصيبي نفسه لم يكن واثقاً كل الثقة من ذلك الرأي، فنراه يحتار

في بيان مصادر إعجابه بـ «المتنبي»، ونجده لذلك يقول: «أستطيع أن أعطيك ألف سبب. أن أسرد لك ألف مرجع... ومع هذا فسوف يبقى السؤال بدون جواب شاف. إن الإعجاب يتعلق بائتلاف الأرواح واختلافها لا بتحليل ذهني جامد. هذه الألفة هي التي تشدك إلى شاعر ما تجعلك تحس أنه يعبر عن أحاسيسك أنت بصدق وروعة. تجعلك تقول « كيف عرف هذا ؟!». تجعلك تصرخ « ليتني قلت هذا أنا» . هذه «الألفة» هي التي تجعل حكمة «المتنبي» شيئاً نابضاً بالحياة يختلف عن حكمة أبي العتاهية ومقصورة «ابن دريد» التي «حوت جميع المعاني». هذه «الألفة» إما أن توجد أو لا توجد. صدقني ودع عنك تبريرات النقاد وتقعراتهم»[12]. وهذه الحكمة الموجودة بشكل كبير وملحوظ في شعر «المتنبي» هي التي جعلته يكون في نظر القصيبي معبراً عن كل التناقضات الإنسانية[13]، لذلك فالقصيبي يرى أن « الشاعر الحكيم تناقض ذاتي»[14]، ويبدو أن القصيبي يشير هنا إلى ذلك التناقض الذي يصل إلى الانسجام الذي أوضحه الدكتور» عز الدين إسماعيل» حين ذكر أن القصيدة «في الوقت الذي تغير فيه موقف بعض الأفراد تعدل من موقف بعضهم كما تؤكد موقف آخرين. وحصيلة هذه الغايات المختلفة هي خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة.

والشاعر هو أقدر الناس على تحقيق هذا الانسجام؛ لأنه أقدر الناس على استيعاب كل ألوان التناقض الماثلة في الحياة. وهو في عمله لا ينكر هذا التناقض بل يؤكده، ولكنه في الوقت نفسه يعمل على تصفيته. إنه هو نفسه يبحث عن الانسجام، الانسجام مع نفسه، والانسجام مع الآخرين. والإطار الشعري الذي يختاره للتعبير عن هذا الموقف هو أنسب الأطر التعبيرية لتحقيق هذا الهدف، فالشاعر يصب عالم «اللانسجام» الخارجي في أكثر أطر التعبير تحقيقاً للانسجام، وهو الإطار الشعري، فإذا القصيدة التي تضم أشد صور التمزق الخارجي تمثل بنية

عظيمة الانسجام»[15]، فالشاعر إذن يمتص تناقضات العالم الخارجي، ويحاول أن يقيم بينها نوعاً من الترابط والانسجام مستعيناً في ذلك بالحس المرهف الذي يسبر أعماق النفوس، وبرؤيته التي تستطيع أن ترى ما لا تستطيع أن تراه الحواس الخارجية، ولذلك نجد القصيبي يرى أن تغير الشاعر من موقف لآخر هو قمة الصدق؛ لأن الشاعر يعري لنا نفسه بكل ما فيها من ضعف وحيرة وخداع ومبالغات، وهكذا هي كل نفس، فلم توجد بعد تلك النفس الصادقة مع ذاتها التي تثبت على موقف واحد مهما تغيّرت الظروف والأحوال[16]، وهذا هو برأيه ما نجح فيه «المتنبي»[17].

إنّ استيعاب «المتنبي» لمتناقضات النفس العربية وإخراجها في قصائد فنية تكثر فيها أبيات القصيد والحكم والأمثال السائرة، يجعلنا نذهب إلى الاعتقاد أن تلك الأبيات كانت هي «السرّ الرئيسي في خلوده حيث مثل بفطرته الشعرية وسليقته العربية استجابة لحاجة أصيلة في النفس العربية وفي كل نفس تهتز للشعر فأرضاها بما تحقق له من حكمة ومثل سائر»[18]. وهذا ما يؤكده القصيبي دائماً في معظم كتبه، فنجد القصيبي حاضراً بمثل هذه الأبيات في بداية معظم فصول كتبه إن لم يكن كلها. بل لا نبالغ إذا قلنا دائماً في كل مكان يكثر فيه الحديث عن تلك العلاقة المعقدة بين النفس والأدب وأحداث الحياة، ومن ذلك مثلاً الجزء المتعلِّق بأسئلة الشعر في كتابيه اللذين تحدث فيهما عن سيرته الشعرية[19]، ومن ذلك أيضاً مقدمة جميع رواياته ما عدا روايتين[20] – في إحداها[21] كان المتنبي من ضمن المحاور الرئيسية التي سار عليها خط الرواية السردي، وأما في روايات مثل: « شقة الحرية»[22] و«سبعة» و«أبو شلاخ البرمائي» فنجد «المتنبي» حاضراً في بداية كل فصل. وتبرز هذه النقطة أيضاً من خلال اختلاق المقابلات مع «المتنبي» وطرح الأسئلة، بحيث تكون إجابة كل سؤال بيتاً واحداً[23] فقط،

وفي كل هذا يؤكد القصيبي مدى إعجابه الشديد بـ «المتنبي» ويحاول كشف بعض أسرار عظمته وأسرار خلوده وكيف ملأ الدنيا وشغل الناس .

وهكذا فقد وجد القصيبي في «المتنبي» تطبيقاً حياً شبه مكتمل لفلسفته الشعرية، فهو شاعر حقيقي؛ لأنه «يستطيع أن يحول تجربته الفردية إلى موقف إنساني»[24]، وهو كذلك لم يكن شاعراً أخلاقياً ينادي للمثل والمبادئ السامية، فصحيح أن «المتنبي» شاعر عبقري ولكنه لا يجب أن يكون المثل الأعلى لأحد في سلوكه الشخصي»[25]، وقد استطاع كذلك أن يُعبر عن مشاعره وعواطفه بعفوية وصدق[26] جعلت التناقضات سمة مميزة في شعره.

ويجد المطلع على شعر القصيبي الكثير من آثار شعر « المتنبي» عليه، ولعل من أبرزها مثلاً ما أشار إليه أحد الباحثين حين قارن بين قصيدة «الحُمّى» لكلا الشاعرين[27]، ومن ذلك أيضاً ما نجده في تضمين فكرة أحد أبيات المتنبي، كما في قول القصيبي:

وَأنَّ ما ابتغِيــه يَفُوقُ ظَنَّ طِلابِي[28]

فهذا مأخوذ من بيت « المتنبي « المشهور :

وإذا كَانت النّفُوسُ كِبَاراً تعبت في مُرَادِهَا الأجسَامُ[29]

ونجد أيضاً في شعر القصيبي بعض المحاولات لكتابة بيت القصيد أو بيت الحكمة، كما في قوله :

مَنْ جَرّبَ الحبَّ لم يَقْدِرْ على حَسَدِ
مَنْ عانق الحبَّ لم يَحْقِدْ عَلَى أحدِ [30]

وكذلك نجد تأثيراً من ناحية البناء اللغوي للبيت، فنجد القصيبي قول مثلاً:

اللّيلُ والنَدوةُ الغرّاءُ عَامِرَةٌ

البَحْرُ والصّيدُ والمِجْذافُ والشَفَقُ(31)

وكما هو واضح فإن هذا ما يذكرنا ببيت «المتنبي» المشهور :

فالخَيْـلُ والـلّيلُ والبيـدّاءُ تَعْرِفُني

والسيْفُ والرّمحُ والقِرْطَاسُ والقَلَمُ(32)

وكذلك نجد تأثراً من ناحية الفكرة التي يحتويها البيت، ومن ذلك قول القصيبي:

لا تَرْجِعُ الأرضُ إلا حين يَغْسلُهَا

بالجُـرْحِ والنّـارِ يَومَ الفَتْحِ شُـؤبُوبُ(33)

وهي الفكرة الموجودة أصلاً في بيت «المتنبي»:

لا يَسْلَمُ الشّرَفُ الرّفِيعُ من الأذى

حتّى تُرَاقَ عَلَى جَوَانِبِـه الدّمُ(34)

وفي رأي القصيبي أن «شكسبير» هو الشاعر الذي يوازي «المتنبي» في الآداب الأجنبية، فهو في رأيه شاعر عظيم(35) مثل «المتنبي»، وهو يرى كذلك من خلال مسرحياته أن عالمه « يحتوي على كل ممارسة يمكن أن تخطر ببالك، وعلى ممارسات يستحيل أن تخطر ببالك»(36). ومما يؤكد هذه المقابلة بين الشاعرين أننا نجد القصيبي من خلال روايته «دنسكو» وفي حين يجعل مُرشّح عربستان لا يتكلم إلا شعراً لـ «المتبني»، نجده يجعل مرشح الفرنجة ممثلاً مشهوراً متخصصاً في تمثيل مسرحيات «شكسبير» ، وهو «لا يتحدث إلا بفقرات مأخوذة من مسرحيات « شكسبير»(37)، وهذا يؤكد أن القصيبي يتفق مع أحد

الباحثين الذي قال عنهما: «الشاعران كلاهما لديه معرفة تامة وعميقة بالنفس الإنسانية وأحاسيسها في مواجهة الآخرين وفي مواجهة أفراح الحياة وأتراحها ومآسيها، كلاهما عرف الناس وخبر مواطن الخير والشر فيهم واتجاهات الطمع والغدر والخيانة والكذب والصدق والوفاء والقناعة والخوف والشجاعة»[38]. إذن فكلاهما نال فنّه الخلود بسبب ذلك الحس الإنساني العالي الذي استطاع أن يوسع من دائرة التجربة من المساحة الذاتية إلى المساحة البشرية والإنسانية، ويمثل القصيبي لهذا الحس الإنساني عند «شكسبير» بقطعة يترجمها له بعنوان «المسرح «يقول فيها «شكسبير»: «العالم بأسره مسرح وكل الرجال والنساء مجرد ممثلين. يدخلون المسرح ويخرجون منه في أوقات محددة. وكل رجل في زمانه يلعب عدة أدوار»[39]. وكذلك يختار بعض المقولات المتفرقة له ويترجمها ومنها « آه ! ما أشقى أن ننظر إلى السعادة بعيون الآخرين»[40]. ومن هنا يمكننا أن نرى أن المقياس الذي يقيس به القصيبي عظمة الشاعر وعظمة شعره هو مدى تحقيقه للناحية الإنسانية في الأدب، وأليس هو القائل: «يا أيها النقاد: لا تزنوا الشعر بميزان جمال الألفاظ أو قبحها وجزالتها أو رقتها ولكن زنوه بمدى اقترابه أو ابتعاده من النفس البشرية»[41]؟!

2 – إبراهيم ناجي :

يُعتبر « إبراهيم ناجي» هو الشاعر الوحيد الذي أفرد له القصيبي دراسة خاصة به بعنوان «مع ناجي ومعها»، وهي تقوم داخل إطار حواري بينه وبين صغيرته، وتقوم دراسة القصيبي هذه على النقد التذوقي الانطباعي الذي يبث انعكاس بعض الأبيات والمقطوعات المختلفة من شعر ناجي على نفسه.

إن «إبراهيم ناجي» يمثل للقصيبي الشاعر/ الأنموذج في مجال الرومانسية والحب. إنّ العشاق السعداء لا يوجدون، إما أن تكون عاشقاً أو تكون سعيداً.

هذه إشكالية الحب»[42]، فـ «ناجي» كان يعبر عن تناقضات الحب الحزين، ولذلك يقول القصيبي: «وشعر» ناجي «قريب من قلبي لهذا السبب. أحس عندما أقرأه أنه يتحدث عن حبي أنا. عن ظمأي أنا. عن شقائي أنا. عن سعادتي أنا»[43]. فالحب – كما يراه القصيبي – مختلف عن بقية العواطف فهو «عاطفة أخرى أشد تعقيداً وشمولاً وعنفاً ودواماً، قد تنطوي وقد لا تنطوي على رغبة جنسية، وهي لا النزوة العابرة، مصدر الأعمال الفنية الخالدة. الحب أبو العواطف الإنسانية وأبو التاريخ البشري: الدين في جوهره حب الله؛ والقومية حُب الوطن؛ والفلسفة حب الحقيقة؛ والسياسة حب السلطة؛ والعلم حب الاكتشاف. الحب الحقيقي هو في الوقت نفسه طريق للخلاص من المعضلة الإنسانية»[44]. ولعل وجود هذا التناقض وعملية التعبير الصادق عنه هي من الأشياء التي جمعت بين «المتنبي» و«إبراهيم ناجي»، ولكن بفارق بسيط هو أن «المتنبي» يركز على العلاقات نفسها بشكل عام بينما ناجي في شكلها الثنائي المعتمد على عاطفة الحب بين الرجل والمرأة.

إنّ الإحساس بالزمن وبتقدم العمر هو من الأمور التي تجمع بين القصيبي و«ناجي»، ووجودها عند ناجي يُعبر كثيراً عن نفسية القصيبي، ولذلك نجده يقول ومن خلال قصة مختلقة أخرى عن شعر « ناجي»: «إلا أنني لم أصطحب معي إلى هذه القرية الصغيرة من قرى الألب سوى شاعر واحد. «إبراهيم ناجي». شاعر «الأطلال» والكهولة التي تعشق الصبا. ياللخواطر السوداء ! هل أتحدث عن نفسي؟ لا ! أنا أتحدث عن ناجي. شاعر الخريف. آه ! الخريف هل قرأت، يا سيدتي، قصيدة «الخريف» إنها لا تقل جمالاً عن الأطلال. وقد تزيد.. المغاني الأخر؟! يا للتعبير الدبلوماسي. ليتني قلت هذا الشعر يا سيدتي. ولكنني قلته. على لسان «ناجي» أو قاله «ناجي» على لساني. لسان الحال»[45]. وهذا الإحساس بتقدم العمر يكثر وروده في شعر القصيبي، فيظهر في شكل مخاطبة

من الشاعر الكهل إلى تلك الصبية الحسناء التي أحبته، ومن ذلك مثلاً قوله : في قصيدة بعنوان «اذهبي»:

طِفْلةٌ أَنتِ .. منْ رَمَاكِ بدَرْبِي ؟
أو مَا خفْتِ منْ زِحَامِ سنيني ؟
مِنْ صِرَاعٍ تُظلّهُ سَكنَاتي ؟
مِنْ عَذَابٍ يَنَامُ تَحْت جُفُوني ؟
طِفْلةٌ أَنْتِ في اْحْتِدَام صِبَاها
وَفُؤَادي شَيخٌ كثير الغصون(46)

ونجد الشيء نفسه في قصيدة بعنوان «مهرجان الأسئلة»(47):

وكذلك في قصيدة «ماذا أقول؟»(48) و«في أصابع الخمسين»(49) و«الصقر والمستحيل»(50).

وأغلب حديث القصيبي عن «ناجي» وشعره يكون من خلال نسج القصص والحكايا وجعل ناجي محوراً رئيسياً لها، وهي حكايا رومانسية حالمة تتوجه من خلال حوار ثنائي يدور بين رجل متقدم في السن وبين فتاة تصغره بكثير، وهو ما تحقق بطريقة مباشرة من خلال كتاب «مع ناجي ومعها» ومن خلال ثمان حلقات وعبر أكثر من أربعين صفحة من كتاب «100 ورقة ياسمين»(51)، وتحقق الشكل الخارجي لهذ الحوار من خلال روايتي «حكاية حب» و«رجل جاء وذهب» ، بحيث تمثل الرواية الأولى صورة الحياة والعلاقة الثنائية من وجهة الرجل، بينما تصور الرواية الثانية صورة العلاقة نفسها من منظور المرأة، وتظهر هذه العلاقة من خلال اسم الرجل في الرواية وهو «يعقوب العريان» والعري هنا دلالة على العري من الشباب والدخول في مرحلة الكهولة، ومن خلال اسم المرأة

وهو «روضة» وهو يدل على التفتح والشباب والجمال، ولهذا فليس غريباً أن تكون مقدمة الروايتين من أبيات إبراهيم ناجي(52)، ففي الرواية الأولى أبيات من قصيدة «الخريف»(53) التي يحبها القصيبي كثيراً، وفي الرواية الثانية أبيات من قصيدة «بقايا حلم»(54)، ولذلك فليس غريباً أن نجده يؤكد أن «فارق السن في الحب ليس موقفاً هزلياً ولا طريفاً، إنه جزء أصيل من التجربة البشرية»(55).

إذن فقد كان شعر «إبراهيم ناجي» تجسيداً حياً لإحساس القصيبي المستمر بالزمن وبالحزن والحرمان، وكان تجسيداً للصدق الذي يظهر في شكل تناقضات الإنسان مع نفسه من خلال علاقته بالأنثى عن طريق عاطفة الحب، وهو ما يلحظه كل مطلع على شعر القصيبي خاصة وعلى أدبه عامة.

إن القصيبي من خلال اختلاقه للحوارات ونسجه للقصص والحكايات حول «المتنبي» و«إبراهيم ناجي» كان يطبق ما سماه عملية «الامتزاج العقلي» فـ«عندما يمتزج عقلك بعقل إنسان آخر ينشأ بينكما نوع من الامتزاج. تستطيعان أن تتحاورا كما أتحاور معك الآن. قد يستغرق الحوار لحظات وقد يستغرق ساعات»(56)، ولذلك يتحدث حتى عن ذوق «ناجي» وهو كما نعلم شيء ذاتي وشخصي معقد، حتى صاحبه نفسه قد لا يجد له تفسيراً أو تعليلاً في بعض الأحيان، فيقول القصيبي: «أعتقد أني أعرف عن ناجي ما يجعلني أعرف ذوقه»(57). وقد لاحظ الدكتور «علوي الهاشمي» من خلال دراسته لظاهرة التعالق النصي بين قصيدة «الأطلال» «لناجي» وقصيدة «صدى من الأطلال» للقصيبي، ومن خلال حديثه عن الإشكالية الموجودة في تجربة غازي القصيبي في البعدين الجغرافي والفني «أن تربة هذه التجربة خصبة وغنية بإمكانات التقمّص الروحي والوجداني والإبداعي منذ فترة مبكرة من تفتحها على المستويين الحياتي والفني. ومثل تلك التربة تكون مهيأة لتلقي عوامل التأثر والتفاعل مع كل ما هو

جميل ومؤثر على صعيد كل من التجربة الحية والتعبير الجمالي. فإن تتسع تجربة غازي منذ نعومة أظفاره لفضاءات وطن آخر جديد غير وطنه الأم ومسقط رأسه، إلى حدّ تقمّصه وتحوّله إلى وطن شعري أو صفحة وجدانية وفنيّة متميّزة في كتاب تجربته الشعرية، فهذا يعني أنّ هذه التجربة تمتلك مرونة شديدة لا حدود لها في تقبّل تجارب الآخرين وأوطانهم وتقمّص مشاعرهم وأحاسيسهم إلى حدّ التطابق في بعض الأحيان»[58]، ولعل في الإهداء الذي تقدم قصيدة «صدى من الأطلال» ما يؤكد هذا الإعجاب الشديد الذي وصل إلى ما يسميه بـ «الامتزاج» حيث يقول فيه: «إلى ذكرى» ناجي» العظيم، صاحب الأطلال، أهدي هذه القصيدة التي تحمل نفسه وروحه وعذابه دون أن تحمل - وآسفاه ! - موهبته»[59]. وقد كان إعجاب القصيبي الكبير بقصيدة «الأطلال» هو السبب في أن أفرد لها القصيبي دراسة تذوقية كاملة، ووصفها بأنها القصيدة/ الملحمة[60]. ونحن بعد هذا كله نستغرب أن نجد القصيبي يقول: «إن الاعتقاد بأن هناك خيطاً خفياً يربط بين الشعراء أو صلة روحية تجمع بينهم هو اعتقاد لا يوجد في رأي ما يبرره من الواقع »[61]، ولعله ينفي العلاقة في مستواها العام المشترك، ولا ينفيها في مستواها الجزئي الذي يظهر واضحاً لنا من خلال ما تقدم .

إن الأشياء المشتركة بين «المتنبي» و »ناجي» في رؤية القصيبي لهما، أنهما يمتلكان تجربة غنية لا ترتبط بزمنية معينة، فالإعجاب بهما يتزايد مع مرور الزمن، فالقصيبي اليوم أشد إعجاباً بـ «المتنبي» من يوم قرأ له لأول مرة[62]، وكذلك فإن إعجابه بـ «ناجي» مستمر بل ويزداد رسوخاً[63]، وهذا ما جعله يكرر النظر والتذوق لشعرهما حتى وصل إلى ما وصل إليه من تعظيم وإجلال لشعرهما .

3 - نزار قبـاني:

يمكننا أن نلخص رؤية القصيبي لـ «نزار قباني» من خلال قوله : «إن شاعراً

عربياً واحداً فقط من المشاهير على أية حال، هو الذي أفلت من حلقة التجديد/ التقليد المفرغة واستطاع أن يخاطب الإنسان العربي المعاصر بلغة الشعر المعاصر عن هموم العصر، ألا وهو «نزار قباني». لقد كان تجديد « نزار قباني» منطلقاً من قاعدة تقليدية صلبة ومن اعتراف بالشيء المرغوب في تجديده وتعلّق واضح به. إن سيرورة شعر «نزار» لا تعود إلى ما في شعره من تحرر أو تهتك، وإن كان بعض شعره لا يخلو من هذين، ولكنها تعود إلى أنّه استطاع أن يتكلّم لغةً يفهمها الناس جميعاً عن قضايا تمس الناس جميعاً. إنّ كثيراً من الهجوم الذي يتعرض له «نزار قباني» من الشعراء مجددين ومقلدين لا يعدو أن يكون شعوراً مبطناً بالغيرة، وللشعراء في الغيرة باع طويل وتاريخ أطول؛ لأنه نجح في الوصول إلى ما فشلوا في العثور عليه: تجديد كالتقليد، وتقليد كالتجديد»[64] إن مدار الإعجاب «بنزار» وشعره هو في أنه شاعر بزغ نجمه في وقت أصبحت فيه دولة الشعر والشعراء شيئاً من سقط المتاع، والسبب في رأي القصيبي هو عصرية «نزار» في اللغة والأسلوب والمضمون، ولذلك فهو يصور طبيعة تأثره بـ «نزار» فيقول: «وفي المرحلة نفسها بدأت القراءة لـ «نزار قباني» وعن طريقه اكتشفت عالم الشعر الحديث المتحرر من رتابة التفعيلة، وتوطدت علاقتي مع اللغة الشعرية الجديدة التي اكتشفتها لأول مرة عند «أبو ريشة» . لقد ذكر لي عدد من الأصدقاء، وكتب بعض النقاد، أن العديد من قصائد «أشعار من جزائر اللؤلؤ» تعكس روح المدرسة النزارية ولعل في هذه الملاحظة بعض الصحة. عندما أعود إلى قصائدي الغزلية القديمة ألمح الأسلوب النزاري واضحاً كل الوضوح... غير أنني أشك في أن تأثري بـ «نزار قباني» تجاوز الألفاظ والأسلوب في أي مرحلة من مراحل تجربتي الشعرية»[65].

الغالب الأعم من حديث القصيبي عن نزار هو حديث عن تجربة ومعاصرة بل ومشاهدة ملموسة بالنسبة له، بينما كان حديثه عن السابقين حديث عن تجارب عاشت بعد أن مات أصحابها، ولذلك نجده حين يتحدث عن «نزار»

بعد موته يستدرك علاقة المبدع وإبداعه بالموت فيذكر أن « الضجة التي أثارها الشاعر الكبير «نزار قباني» – رحمه الله – لم تنته بموته، ولا أتوقع أن تنتهي. الشعراء لا يولدون إلا عندما يموتون، ولا تتضح شاعريتهم إلا بعد عشرات السنين من موتهم، ولا تظهر عبقريتهم إلا بعد مرور مئات السنين من رحيلهم. والسبب بسيط : قد يكون محور الاهتمام ، بالإضافة إلى شعر الشاعر، شخص الشاعر، والفصل، أحياناً ، يتعذر بين اهتمام نابع من روعة الشعر واهتمام نابع من شخصية مثيرة. قلت مرة «إن كل شاعر يجب أن يكون من خبراء العلاقات العامة، وقرأت الرأي نفسه لـ «نزار» الذي كان أبرز خبراء العلاقات العامة بين الشعراء».

كان «نزار» حريصاً على أن يظل في دائرة الضوء وقد نجح في البقاء فيها حتى آخر يوم من حياته ، والبقاء في الضوء فن لا علاقة له ، بالضرورة بمستوى الشعر . كان «نزار» حريصاً على أن يستفز المشاعر بكلمات وتعابير ينتقيها بعناية، واستفزاز المشاعر ليس، بالضرورة، من سمات الشعر الجيد. وكان «نزار» حريصاً على تلمس عواطف الجماهير والتعبير عن عواطف الجماهير لا ينتج، بالضرورة، شعراً جيداً. لن يعرف التاريخ مدى جودة شعر «نزار» إلا بعد عشرات السنين، حين يموت الضجيج، ولن يستطيع التاريخ تقييم شعره التقييم النهائي، إلا بعد مئات السنين. حتى ذلك الحين لنا أن نقول باطمئنان: إن «نزار» ملأ الدنيا وشغل الناس» كما لم يفعل أي شاعر عربي آخر هذا القرن. هل سيبقى «مالئ الدنيا وشاغل الناس» كصاحبنا القديم « المتنبي» بعد ألف عام من وفاته ؟! علم هذا عند ربي»(66). وكما يظهر فإن إعجاب القصيبي واندهاشه من هذه الشعبية الكبيرة لـ «نزار» ولشعره حدا به إلى أن يحاول فلسفة وجود هذه الشعبية ومصيرها.

وعلى الرغم من أن القصيبي يحاول أن يحصر علاقته وتأثره بـ «نزار قباني» في مجال الشكل من خلال اللغة والألفاظ والأساليب إلا أن الواقع الموجود في

كتابات القصيبي المتنوعة يجعل من ذلك الحصر شيئاً لا يحكي الحقيقة الكاملة. فتأثر القصيبي بـ «نزار» – كما سنرى – كان أكبر من ذلك بكثير، بل لا نكون مبالغين إذا قلنا أنه يشكل ذوبان شبه كلي لهوية القصيبي الأدبية في داخل الهوية النزارية، وعلى أكثر من مستوى، وسنسوق الآن جزءاً بسيطاً من ملامح هذا الاستنباط.

نجد على مستوى رؤيتهم لمفهوم الشعر أن «نزار» يقول : «إن عبقرية الشاعر تتجسد في قدرته الدائمة على اختراع كلام جديد لمواضيع قديمة»(67) وفي نفس الوقت نجد القصيبي يقول: «الشعر كلام جديد عن تجربة قديمة»(68) ويقول في نفس المعنى: «الشعر مشاعر عادية تقال بكلام غير عادي»(69)، ونجد على مستوى رؤيتهما للغة الشعرية أن «نزاراً» يقول: «إن الشعراء – لا اللغويين، ولا النحاة ولا معلمي الإنشاء – هم الذين يحركون اللغة، ويطورونها، ويحصرونها، ويعطونها هوية العصر»(70)، ويقول القصيبي: «اللغة، يا صغيرتي، من صنع الشعراء، لا من صنع المجامع ولا أساتيذ النقد العظام ولا فحول النحو والصرف الكرام»(71)، ويقول « نزار قباني»: «فالشاعر يكتب.. ولكنه أسوأ من يفسر كيمياء الكتابة»(72)، ويقول القصيبي في المجال نفسه: «في داخل الشاعر معمل كيميائي هائل يتلقف عشرات العناصر الواعية و اللاواعية وينتج منها، في النهاية، عنصراً جديداً هو الشعر. يصعب، إن لم يستحل، أن ترجع الشعر إلى عناصره المختلفة»(73)، ويقول «نزار قباني» «التناقض وحده هو الذي يميز الإنسان عن حجر الطاحون»(74)، ويقول القصيبي: «أن الإنسان السوي هو بالضرورة إنسان متناقض»(75). ويقول «نزار قباني»: «وأزمة الشاعر الحديث الأولى هي أنه أضاع عنوان الجمهور.. فالشاعر الحديث يقف في قارة، والناس يقفون في قارة...»(76). ويقول القصيبي في نفس المجال: «لا يكتب الشاعر الحديث والجمهور في ذهنه.. يحاول الشاعر الحديث أن يعبر عن رؤاه..

وأحلامه.. وكوابيسه .. وشطحاته .. فهم من فهم .. وجهل من جهل .. ومعظم الجمهور لا يفهم»[77]، ويقول «نزار قباني»: «الشعر قدر لا يمكن للشاعر أن يهرب منه.. أو يعصي أوامره .. أو يشرك به أحد»[78] ويؤكد القصيبي هذه الرؤية على نفسه فيقول: «لقد كان قدري أن أكون شاعراً – والمرء لا يهرب من قدره.. هل بإمكاني إلا أن أكون شاعراً»[79]، وبإمكاننا هنا أن نضيف أشياء كثيرة مثل: حديث «نزار» عن قضية إمارة «شوقي» للشعر[80]، وحديثه عن الإنسانية في الأدب[81] وعن إعجابه بـ «المتنبي»[82] بسبب امتداده عبر العصور، وأخيراً – وليس آخراً – رؤيتهما المشتركة حول ضرورة معايشة التجربة قبل كتابتها وعدم الاكتفاء بتخيلها[83].

وأما على مستوى الإبداع نفسه فالصورة أوضح لهذا التداخل العجيب بين رؤية وأسلوب الشاعرين، ففي قصيدة، « لا تعتذري» للقصيبي نجد شيئاً من أنفاس قصيدة «رسالة من تحت الماء» لـ «نزار قباني» ، فيقول القصيبي:

لا تَعتَذِرِي
هَذَا قَدَرِي
أَنْ أَضْرِبَ في البَحْرِ الأَزْرَق
والقَلْب الطفْليّ الأَخْرَق
حَتّى نَغْرَق[48]

ويقول «نزار قباني»:

الموجُ الأَزْرَقُ .. في عَينيك ..
يُناديني ... نَحْوَ الأَعْمَق
أَزْرَق ..

أزْرَق ..

لا شيء سِوَى اللّونِ الأزْرَق[85]

ولكننا نجد تداخلاً نصياً كبيراً بين قصيدة القصيبي «لامرأة .. لا تقرأ الشعر» وبين قصيدة «نزار» «اختاري» ففي حين نجد «نزار» يقول:

إنّي خيَرتُك .. فاخْتَاري

مَا بَيْنَ الموتِ عَلَى صَدْرِي

أوْ فَوَقَ دَفَاترِ أشْعَارِي

اخْتَارِي الُحبِّ .. أو اللا حُبّ

فجُبْنٌ أن لا تختَارِي ..

....

مُرْهَقَةٌ أَنْتِ .. وخَائفَةٌ

وطويلٌ جدًّا .. مِشْوَارِي

غُوصِي في البَحْر .. أو ابتَعدِي

لا بَحْرٌ .. مِنْ غَيرِ دُوارِ ..[86]

فإننا نجد القصيبي يقول:

أتأبَطُ كُلّ دوَاوِيني

وَأسيرُ عَلَى الأَرْصِفَةِ المَغسُولة

بالَمطَر اللامع ..

أُنْشِدُ أَجْمَلَ أَشْعَارِي ..

....

يَا امْرأةً .. لا تَعْرفُ مَا عُمَقَ جُنُونِي
لا تَعْرِفُ أَبْسَطَ أَسْرَارِي
أعطيني سَبَباً لِدُوَارِي(87)

ونجد كذلك أن الشاعرين يتفقان في أن أغلب شعرهما يدور حول الغزل كغرض رئيسي، ولكن مع بعض الاختلاف حول زاوية الرؤية وعمقها، وكذلك فإنهما متفقان حول الشعر القومي ويبرز «نزار» فيه في مجال ما يسمى بـ «جلد الذات» والذي نلمح بعض آثاره في شعر القصيبي، ومن ذلك قوله:

وَمَـــاذَا عَـــنْ الـيـوَم ؟ عـن أُمّــةٍ
تُحَـــرّرُ أَوْطَـــانَـــهـــا بـالـسّـبَـاب
صَـوَارِيـخُـهَـا فِي فَـضَـاءِ الـعَـرُوض
وأُسْـطُـولُـهَـا مُـبـحـرٌ في الضّبَاب
وَتَـقْـتُـلُ .. تَـغْـتَـالُ أولادَهَـــا
وتَـلـقَـى الـعـدوَّ بـحُـلْـوِ الـعِـتَـاب
وتَـنْـهَـشُ .. تَنْهَشُ فِينَا الـكِـلابُ
وَنَـقْـنَـعُ أنــا هَـجَـونَـا الكِلاب(88)

ويجب أن لا نغفل في هذا المجال رأي القصيبي الجريء والمنصف في «نزار» حين قال: «لم يطرأ تغيير يذكر على رأيي في «نزار قباني». فمنذ بدأت القراءة له – وأنا مراهق – وحتى يومنا هذا ، وأنا أعتبره شاعراً كبيراً، عبر عن هموم العصر بلغة دخلت كل بيت . الذي تغيّر هو « نزار قباني »، فقد بدأ يكرر نفسه على طريقه «هوليوود» ... ألا ترى أن معظم شعر نزار قباني في العقدين

الآخرين هو: «هوامش على دفتر النكسة – 2» و «هوامش – 3» ؟!»[89] وقد أشار إلى هذه القضية نزار قباني حين قال: «كثيراً ما سألني أصدقائي : إلى متى ستستمر في عملية الجلد العلنية التي بدأتها «بهوامش على دفتر النكسة» وأكدتها في «الممثلون» و«الاستجواب» و«الخطاب» و«الوصية» و«حوار مع أعرابي أضاع فرسه» و«بانتظار غودو». أليس هناك أسلوب آخر لتاريخ حزيران ؟ وأنا أسأل بدوري : وماذا تغير من الواقع العربي حتى يستريح غضبي؟ ... كيف أكتب إذن ، وماذا أكتب ، إذا كان حزيران بدأ يأخذ شكل العادة والإدمان»[90].

وتظهر تلك الحميمية المتمثلة في علاقة القصيبي بـ «نزار» وبشعره من خلال قصيدتين وجههما القصيبي إليه نزار بعد وفاته، إحداهما بعنوان: «أزف إليك الخبر» فيبدأها بقوله:

نزار ! أزفُّ إليكَ الخَبر
لَقد أَعْلنُوهَا .. وَفَاةَ العَرَب
وَقَدْ نَشرُوا النّعي فَوْقَ السُطُورِ ...
وبينَ السّطُور .. وتَحْتَ السّطُورِ ...
وعَبْرَ الصّور ...

....

ويختمها بقوله :

نِزّار ! أزفّ إلَيْكَ الخَبر
سَئمتُ تَكَاليفَ الحَيَاة بعَصْرِ الرُّفَات
فهيء بِقُرْبِكَ لي حُفْرَةً
فَعيشُ الكَرَامةِ تَحْتَ الحُفَر[91]

إنّ هذه القصيدة تختزل الكثير من ذلك التعلق والولع بالقصيدة النزارية من جهة القصيبي، وأنا متأكد أن كشف أبعاد ودلالات ذلك التعلق يحتاج إلى بحث مستقل وواسع، وليس إلى جزئية بسيطة ومختصرة كالتي تمّ عرضها، وأخيراً يبقى رأي القصيبي الذي يقول فيه: «لا أعتقد أن هناك خلافاً حول شاعرية «نزار»؛ الخلاف الشديد هو حول الطروحات التي يتضمنها شعره»[92]، يبقى هذا الرأي من أصدق الآراء وصفاً لتلك الإشكالية التي فرضها وجود شعر «نزار قباني» أمام العرب .

وبعد كل ما تقدم فليس غريباً أن نجد القصيبي يرثي «نزاراً» بقوله:

ندقُّ عَلَى أبوابِه .. وننقّرُ

أكوخُك هذا .. أم زبيبٌ وسكّرُ

نجيئُكَ أطفالاً فتمنحُنا الدّمَى

وتحكي لنا – مَا كَان يَفْعلُ عنترُ

ونَأْتيكَ أطياراً تَنَاثر ريشُها

فينمُو لَنَا ريشٌ مِنْ الشّعرِ .. أخضرُ

....

نـزاريـة أيـامـنـا .. فــإذا شـدا
حَبيبٌ .. فباللّحن الذي منكَ يُزْهِرُ

نـزاريـة أيّـامـنـا .. فــإذا شكت
شُعُوبٌ .. فبالصوت الذي بِكَ يَهْدِرُ

نـزاريـة ضحكاتُنَا .. ودُمُـوعُـنـا
زَمَانكَ هذا ! نَحنُ قومٌ تنزّروا[93]

وهو يحذو حذو «نزار» في رثائيته الشهيرة لـ «جمال عبد الناصر» ، التي يقول فيها:

وكُنْتُ ، فكانتْ في الحُقول سَنَابِلٌ
وَكَانتْ عَصَافيرٌ .. وكَانَ صَنَوْبَرُ
لَمستَ أمانينا ، فصارتْ جَدَاوِلاً
وَأمْطَرتَنا حُبًّا ، ولا زلت تُمْطِرُ
تَأخَّرت عن وعد الهوى يا حبيبَنَا
ومَا كنتَ عن وعد الهوى تتأخّرُ
شَهِدنَا .. وفكّرنا .. وشاختْ دُموعُنا
وشَابتْ ليالينا ، وما كنت تحضُرُ

....

أحبكِ . لا تفسيرَ عندي لصْبوَتي
أُفسِّر ماذا ؟ والهوى لا يُفسرُ(94)

* * *

وهكذا نجد أن أولئك الشعراء الثلاثة قد أثروا تأثيراً واضحاً في القصيبي، وكان تأثيرهم على مستويين: مستوى رؤيوي، ومستوى إبداعي، فالقصيبي سعى بنجاح كبير إلى تطبيق الكثير من آرائه ورؤاه من خلال إنتاجه إبداعي، وهذا يؤكد مدى تغلغل وتمكن هذه الآراء من نفسه.

الهوامش

(1) انظر : غازي القصيبي ، «سيرة شعرية» ج1، ص41 .

(2) وليام شكسبير « 1564 – 1616م»: شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، من أشهر أعماله" هاملت" و«مكبث».

– انظر : موريس حنا «موسوعة الشعراء والأدباء والأجانب»، ص 275–276.

(3) انظر : غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج1 ، ص36 .

– وانظر : غازي القصيبي : "في خيمة شاعر" ، ج2 ، ص 38 ، وما بعدها .

(4) انظر: غازي القصيبي «الغزو الثقافي ومقالات أخرى« ، ص 131، وما بعدها .

(5) انظر : المرجع نفسه ، ص 33 .

– وانظر: غازي القصيبي «في خيمة شاعر » ج2 ، ص 99 وما بعدها .

(6) انظر : غازي القصيبي «100 ورقة ورد »، ص75 ، ص 185 .

(7) انظر : المرجع نفسه ، ص 119 ، 141 ، 183 .

جون كيتس «1795 – 1821م» شاعر إنجليزي ، من أشهر أعماله «سفوت ايبارون».

انظر : حنا موريس «موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب»، ص 377 .

(8) انظر : غازي القصيبي «سيرة شعرية » ج1 ، ص 40 .

(9) انظر : غازي القصيبي «الخليج يتحدث شعراً ونثراً»، ص 207 .

(10) غازي القصيبي ، «عن قبيلتي أحدثكم»، ص47 .

(11) انظر : المرجع نفسه، ص 48 .

– وانظر : غازي القصيبي «سيرة شعرية» ج2 ، ص 94–95 .

(12) غازي القصيبي «سيرة شعرية» ج1 ، ص 168 .

(13) انظر : غازي القصيبي «سيرة شعرية» ج2 ، ص 96 .

(14) غازي القصيبي «100 من أقوالي غير المأثورة»، ص64 .

(15) عز الدين إسماعيل «الشعر العربي المعاصر»، ص 394 .

(16) انظر : غازي القصيبي ، «قصائد أعجبتني»، ص 29 .

(17) انظر : غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج2 ، ص 95–96 .

(18) خليفة محمد التليسي، «قصيدة البيت الواحد»، ص 32 .

(19) انظر : غازي القصيبي، «سيرة شعرية» ج1، ص 159 ، 175 ، 191، 203، 219، 231، 245، 261 .

– وانظر : غازي القصيبي«سيرة شعرية»، ج2 ، ص 59 ، 85 ، 120 .

(20) والروايتان الباقيتان هما :

رواية «حكاية حب»، بيروت : دار الساقي ، ط1، 2001م .

ورواية «رجل جاء وذهب»، بيروت : دار الساقي ، ط1 ، 2002م .

وقد كانت المقدمة فيها من نصيب «إبراهيم ناجي»، وذلك نظراً للرومانسية المفرطة التي تسود أحداث الرواية.

(21) انظر : غازي القصيبي «سلمى» بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002م ، ص 31–39 .

(22) غازي القصيبي، «شقة الحرية»، لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ط5، 1999م ، مثلاً : ص7، 15، 43، 63، ....

(23) انظر مثلاً :

غازي القصيبي ، «في رأي المتواضع»، ص 51–58 .

غازي القصيبي ، «استراحة الخميس»، الرياض : مكتبة العبيكان، ط1، 1421هـ – 2001م، ص65–79.

وفي هذه الأخيرة كانت الأسئلة موجهة إلى شخص القصيبي وإبداعه وحياته بصفة عامة، ومع ذلك فقد وجد القصيبي في أبيات المتنبي الإجابات التي يراها مناسبة .

(24) غازي القصيبي ، «عن هذا وذاك »، ص 87 .

(25) غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج1، ص148 .

(26) انظر : غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج2 ، ص 96 .

(27) انظر : أحمد محمود مبارك ، أحمد فضل شبلول ، «نظرات في شعر غازي القصيبي»، ص 13، 25.

(28) غازي القصيبي ، «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 215 .

(29) أبو الطيب المتنبي «الديوان» ج4 ، ص 64 .

(30) غازي القصيبي «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 310 .

(31) المرجع نفسه ، ص 361 .

(32) أبو الطيب المتنبي «الديوان» ج4 ، ص 85 .

(33) غازي القصيبي «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 585 .

(34) أبو الطيب المتنبي «الديوان» ج4، ص252 .

(35) انظر : غازي القصيبي «عن قبيلتي أحدثكم»، ص 46 الهامش .

(36) غازي القصيبي ، مسرحية «هما» بيروت : دار الساقي ، ط1، 1997، ص140 .

(37) غازي القصيبي ، «دنسكو» ص 75 .

(38) د. حاكم عبد الرحمن «بين المتنبي وشكسبير»، دون ناشر، د.ط، يناير 2003م ، ص 78 .

(39) غازي القصيبي ، «100 ورقة ورد»، ص 107 .

(40) المرجع السابق ، ص 179 .

(41) غازي القصيبي ، «قصائد أعجبتني»، ص 105 .

(42) غازي القصيبي، «مع ناجي ومعها»، ص 10-11 .

(43) المرجع نفسه، ص 10 .

(44) غازي القصيبي ، «قصائد أعجبتني»، ص 34 .

(45) غازي القصيبي ، «100 ورقة ياسمين»، ص 68-69 .

(46) غازي القصيبي ، «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 495 .

(47) غازي القصيبي ، «واللون عن الأوراد»، ص25-26 .

(48) المرجع السابق ، ص 29 .

(49) المرجع نفسه ، ص 33 .

(50) المرجع نفسه ، ص 39 .

(51) انظر : غازي القصيبي ، «100 ورقة ياسمين»، ص 110-68 .

(52) انظر : غازي القصيبي ، «حكاية حب»، ص 7 .

وغازي القصيبي ، «رجل جاء وذهب»، ص7 .

(53) إبراهيم ناجي " الديوان " بيروت : دار العودة ، د.ط، 1988م ، ص 219 .

(54) المرجع نفسه ، ص 237 .

(55) غازي القصيبي ، «قصائد أعجبتني»، ص37 .

(56) غازي القصيبي ، «هما»، ص 116 .

والتلباثي telpathy في علم النفس هو التخاطر أو اتفاق الخواطر أو الشعور على البعد .

انظر : حامد زهران « قاموس علم النفس« ، القاهرة : عالم الكتب، ط2، 1987م ، ص513.

(57) غازي القصيبي ، «مع ناجي ومعها »، ص10 .

(58) د. علوي الهاشمي، «ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث»، الرياض : مؤسسة اليمامة الصحيفة، كتاب الرياض رقم 52–53 ، ط1 ، 1998م ، ص 175 .

(59) غازي القصيبي ، «قراءة في وجه لندن»، ص 88 .

(60) انظر : غازي القصيبي ، «قصائد أعجبتني»، ص 23 .

(61) غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج1 ، ص 151 .

(62) المرجع نفسه ، ص 40 .

(63) المرجع نفسه ، ص38 .

(64) غازي القصيبي ، «الغزو الثقافي ومقالات أخرى»، ص 38 .

(65) غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج1 ، ص37 .

(66) غازي القصيبي «استراحة الخميس»، ص89–90 .

(67) نزار قباني ، «قصتي مع الشعر»، ص 124 .

(68) غازي القصيبي ، «استراحة الخميس»، ص 97 .

(69) غازي القصيبي ، «100 من أقوالي غير المأثورة»، ص 81 .

(70) نزار قباني ، «قصتي مع الشعر»، ص 51 .

(71) غازي القصيبي ، «مع ناجي ومعها»، ص 18 .

(72) نزار قباني ، «ما هو الشعر»، ص

(73) زهير محمد جميل كتبي ، «لا تقرأوا هذا الحوار »، ص 31 .

(74) نزار قباني ، «ما هو الشعر ؟»، ص 68 .

(75) غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج1، ص 188 .

(76) نزار قباني ، «قصتي مع الشعر»، ص 157–158 .

(77) غازي القصيبي ، «الخليج يتحدث شعراً ونثراً »، ص 57 .

(78) نزار قباني ، «من أوراقي المجهولة .. سيرة ذاتية ثانية»، بيروت : منشورات نزار قباني، ط1، 2000م ، ص 42 .

(79) غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج1 ، ص 186 .

(80) نزار قباني ، «قصتي مع الشعر» ، ص 129 .

(81) انظر : نزار قباني ، «ما هو الشعر ؟»، ص 78 .

(82) انظر : نزار قباني ، «قصتي مع الشعر»، ص 12 .

(83) انظر : غازي القصيبي ، «سيرة شعرية»، ج1 ، ص 226 .

– وانظر : نزار قباني ، «قصتي مع الشعر»، ص 197–198 .

(84) غازي القصيبي ، «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص466 .

(85) نزار قباني ، «الأعمال الشعرية الكاملة» ج1، بيروت : منشورات نزار قباني ، ط4، 1982، ص676 .

(86) المرجع السابق ، ص 645–646 .

(87) غازي القصيبي ، «يا فدى ناظريك»، الرياض : مكتبة العبيكان ، ط1 ، 1421هـ، 2001م ، ص62 .

(88) غازي القصيبي «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص276–275 .

(89) استجواب غازي القصيبي ، ص 44 .

(90) نزار قباني ، «قصتي مع الشعر»، ص 234–235 .

(91) غازي القصيبي «للشهداء »، ص 54–60 .

(92) غازي القصيبي في منتدى الفيصل – مجلة الفيصل ، ص 45 .

(93) غازي القصيبي ، من قصيدة بعنوان ، «نزارية صغيرة .. لنزار»، مجلة عبقر للشعر، جدة : نادي جدة الأدبي – العدد الأول – جمادي الأولى ، 1419هـ ، ص 66–67 .

(94) نزار قباني «الأعمال السياسية الكاملة»، بيروت : منشورات نزار قباني ، ط4 ، 1986م، ص384–385.

– شرح المفضليات للتبريزي ،تحقيق :علي محمد البجاوي ،طبعة دار النهضة –مصر،ج 2 ، صـ1035.

– لسان العرب مادة (ف ط م).

– شرح المفضليات للتبريزي ، ج2 ، 1021.

* * *

القصيدة وحرارة التجربة

أحمد الدمناتي
وهشام بنشاوي

علاقة الشاعر(ة) بابنته (قصيدته) تبدو ملتبسة وغامضة، لاسيما في مراحلها الجنينية... كيف تتماهى الذات الشاعرة مع حرارة التجربة في بنائها للقصيدة لترسم المُخيلة اشتعال حلمها الوجودي؟

لا استسهال مع الخطر حين تغزونا القصيدة بكل آلياتها وترساناتها لترمينا في جُب رحم الكتابة منذورين لوجع اختراقاتها، ما حجم الحُرقة والحرائق التي تهاجمك لحظة الولادة الأولى للقصيدة؟ ولأننا في عالم ثالثي، لا يعترف بالكتابة.. هل تفكر في هذا الواقع الموغل في نثريته، وفي جدوى الإبداع عموما أثناء الكتابة، أم أن مثل هذا التفكير البراغماتي، قد يجهض القصيدة، وهي في مراحلها الجنينية ؟ هل يداهمك مخاض القصيدة، وأنت خارج محراب الكتابة، وأنت تمارس حياتك بشكل عادي، أم أنك تفضل كتابتها من خلال الوسيط الجديد، لا سيما وأنه يقبل الحذف و التعديل والإضافة بعكس الورقة البكر... التي قد تتحداك ببياضها المرعب، فتمزقها بمجرد كتابة كلمة واحدة؟

هذه الأسئلة وجهتها مجلة «عبقر» لبعض الوجوه الشعرية العربية، دون أن تتحيز لأي قطر عربي، لأنها حرصت على مراسلة شعراء وشاعرات كل البلاد العربية، كما نؤكد أننا لم نتحيز لأي جيل أو مدرسة شعرية. لذا نجدد شكرنا واعتزازنا العميق بأصدقائنا وصديقاتنا، الذين آثَرُوا المشاركة في هذا الملف، رغم كل مشاغلهم، وأثْـروا هذا الملف بشفيف بوحهم... فلنصغ إليهم :

هدايا ناقصة:

ينفي الشاعر العراقي «بشار عبد الله» أن يكون النص الشعري ابن الشاعر: «لنقل إنه هو نفسه الشاعر يتحول في لحظة ما يسميها إليوت لحظة عودة ترتيب المشاعر، من شكل لحم ودم وفكر إلى شكل كلامي ملفوظ ومرئي، فهو بالتالي، أي النص، أسّ التجربة، إنه التنور وليس الرغيف الخارج من التنور»، وترى الشاعرة العراقية «كولالة نوري» علاقة الشاعر بالقصيدة متوترة ومركبة نوعاً ما كـ «علاقة الفأر والقطة في الصور المتحركة، ليس في مراحلها الأولى فقط، ولكن حتى وأنت تقترب من إنهاء الفكرة شعريا، نحو نهاية يزداد التأمل فيها أكثر من بداية القصيدة ربما».

أما الشاعرة الكويتية «سعدية مفرح» فتقف حائرة أمام لحظات انكتاب القصيدة: «لا أعرف كيف تأتي القصيدة ولا كيف تذهب، لا أعرف متى وأين، ولا أعرف أنني في خضم الكتابة الشعرية إلا بعد أن أنتهي منها»، في حين تؤكد الشاعرة العراقية «بشرى البستاني» أن تلك اللحظات ستظل: «حدثا سريا أو صرخة مثقوبة أو شيئا ينطلق بعيداً في الظلام، أو إبحار صياد دون يقين وإن كان ماهرا، والحقيقة أن ميلاد القصيدة لا يتضمن قطباً كهربائياً واحداً مغروزاً في أعماق الذات، كما يقول أرشيبالد ماكليش، لأنه يتضمن قطبين إثنين هما الإنسان وأمامه العالم، فالقصيدة لا تبدأ من فراغ ولا تنطلق من العزلة، بل هي

تتشكل في شبكة من العلاقات بين الشاعر وسرّ الكون، بينه وبين الزمن الملتبس باشتباكات الأشياء، وهي تتحقق في المدى الواصل بين أنفسنا والعالم حيث يتخذ المبدع وضعه على محور الأشياء الذي لا يتسم بالمكانية لأنه محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات، إذ يندفع الشعر لاقتناص اللحظات بيد صياد آسر يستخدم الشكل لأسر التجربة كلها طريقا للتعبير عن المعنى وطريقة لجعل العالم يعني شيئا، من هنا كثيرا ما تولد القصيدة نتيجة خوف المبدع من السقوط في هاوية العبث واللاجدوى، حيث تتضاءل القيمة أو تنسحب كليا ليهيمن السواد، ولذلك ظلت مقولة هولدرلن خالدة : «وما يبقى يؤسسه الشعراء»، إذ يلجأ المبدع لتشكيل الحياة من جديد عبر فعل عارم يمكّنه من استجماع العالم الزاخر وتكثيفه في لحظة خلاقة هي اللحظة الشعرية التي تجعله قادرا على اقتناص حركة الزمن المنسابة بجنون ووحشية، وتشكيلها في بنية تتحدى الفناء الذي يحيق بنا كل حين ويمنعنا من النزول للنهر مرتين».

وتتفق معها الشاعرة الفلسطينية «مايا أبو الحيات» في أن القصيدة تبدو لحظة تكونها :«كانفصال كوني بين الوجود وما ورائه، بين كل ما هو ثلاثي الأبعاد وما هو سباعي ومثمن ولا منتهي.. تأتي كأن شيئا لم يكتب قبلها ولن يكون بعدها، هكذا حتى القراءة الثانية التي تعيدها إلى حيز المعقول، حيث يبدأ الحذف والإضافة، والتحريف... وتموت القصيدة لحظة ولادة القصيدة التالية، حيث تبدو كأنها لم تكن...»، ولا تتوانى أبو الحيات عن اعتبار الشاعر خائنا لنفسه، لأنه ينتمي للحظة التي ينكتب فيها: «وينولد بها في قصيدة جديدة كل مرة...».

ولأن لكل شخص حياته وتجاربه، التي تتشابه مع الآخرين أو تختلف على قدر معين، والإنسان كائن تفاعلي يترجم معيشه حسب قدراته العقلية والوجدانية

والجسدية ليستمر في الحياة فاعلا لفائدته أو للآخرين، فالشاعر يكيّف – وفقا للشاعر المغربي «سعيد السوقايلي» – تجاربه السابقة والآنية: «ويطوعها للغة الشعرية، أظن، هنا، أنه يخلق عالما افتراضياً، بالضرورة ليس واقعيا، عالم مليء بمشاعره وإحباطاته وتساؤلاته وإضافاته ودروسه... إنه القصيدة، هذه المرآة التي كم رأت فيها الشعوب مجدها كما نكستها، من هنا فالتجربة نهر والقصيدة بحر، وبديهي لا شيء يستطيع أن يري الأنهار طريقها نحو البحر».

ويقر الشاعر المغربي «علي العلوي» أن علاقته بالقصيدة هي لحظة انتظار للوارد الشعري الذي قد يأتي ولا يأتي : «وارد يطرق باب القريحة في لحظة منفلتة من الليل أو النهار. إنها علاقة مبهمة تحكمها ظروف نفسية متحولة في الزمان، وفي المكان، ومن ثم فقد تغيب القصيدة عني لشهور، قد تمتد أحيانا إلى أعوام. لكن قد تتوالى القصائد علي مثل ريح لتروي عطش الروح، ولتمكن الذات من الإنصات إلى نبض جرحها الكامن في الأعماق».

ويتساءل الشاعر الفلسطيني «محمد حلمي الريشة» : » كيف يستطيع الذي يتقافز في حديقة النار فوق جهاتها الست، أن يصف ساعات مكوثه فيها؟»»، ويستحضر مقولة الشاعر الفرنسي (بول فاليري): «تهبنا الآلهة البيت الأول بظرف ودون مقابل؛ أمّا البيت الثاني فعلينا صنعته»، والتي وقف طويلا أمامها مثل مكتشف يحدق مليا بروعة اكتشافه، وبدأ يؤولها : «غيمة صغيرة لكنها ممطرة.. طائر نورس بملامح دافئة.. وردة من يد عاشقة مضمخة بأريجها العالي.. نجمة باردة تجر ذيولها كعروس شهية.. من حينها وأنا أدس في جيوبي، ومخيلتي، هداياها الناقصة كلما وهبتني إياها، وأرددها محاولا إكمال نقصها الذي أعرف أنه لا يكتمل أبدا؛ فالقصيدة تكتمل بنقصانها، لأن كمال القصيدة، باعتقادي، ليس أكثر من شعور يقنع الشاعر بتوقف نزيف عذرية كانت لتجربة ما، على بقعة

بيضاء من قماش الحياة»، ويصف محمد حلمي الريشة اللحظات الجنينية للقصيدة المشرئبة له بالمطاردة الطويلة واللاهثة: «هي لا تتعب ولا تستسلم بسهولة، رغم رغبتها في شاعرها، وأنا أفقد الكثير من حرارة شهوتي، إذا شعرت بعبثية المطاردة، لأن القبض المفتعل سيكون نيئاً، أو خُداجاً»، فيعلو صوت فضيحة الشاعر».

وبالنسبة للشاعر المغربي «الطيب هلو» فالقصيدة لا تستأذن: «هي حالة غزو لذيذة تملأ الذات بما تملكه من دبيب. تتلبس الوجدان بمسّ لا تجدي معه التعاويذ والتمائم. تتماهى الذات بالقصيدة في عناق يجعلني لا أنتبه إلى الموجودين حولي. هي حالة عشق صوفي يذوب فيه الشاعر والقصيدة معا على الورق».

****

اشتعالات المجاز الحالم بالفرح:

تضيع لحظة البداية من «سعدية مفرح»، في كل مرة تكتب فيها قصيدة، ولا تعرف كيف انتهت، لكن: «هذا لا يعني أنني اكتب بشكل لا واع تماماً، لكنه يعني أنني لا أمارس ذلك الوعي إلا بعد الانتهاء من الدفقة الشعرية الأولى، والتي غالبا ما أكتبها بمحض الذاكرة دون تدوين فعلي. وبعدها، غالبا ما أتدخل عبر ما أسميه بالنحت الشعري، ونادراً ما ألجأ لإضافة ما. أهذب قصيدتي كثيرا، وأخلصها من أي شوائب أرى أنها غير ضرورية»، ومثلها تجهل «مايا أبو الحيات» كيف ومتى تتورط في تلك اللحظة الإبداعية/ الحالة السيكولوجية، حين تتورط فيها الذات الشاعرة في اقتراف الشعر: «لا أدري، تأتي قصيدتي أحيانا عن غضب أو فرح أو مشهد رجل متعب يمر بصحبة طفل أمام نافذتي، تأتي من العدم، ومن الملل ومن أشياء غير متناسقة، قد لا أعرف أنني أكتب قصيدة إلا بعد أن تنتهي... أحياناً، أحاول طويلا لأكتب واحدة دون أن يشتعل البياض بالمجاز، لكنني حين أعود لاحقا أجد أنني كتبت فراغا صالحا لقصيدة...».

وبالنسبة لـ «الطيب هلو»: «القصيدة تولد وسط بركان هائج من الحرائق اللذيذة والمشاعر المتناقضة بين اللذة والألم، بين العذاب والرضا، بين السعادة بالإنجاز والقلق عليه من كل ما قد يجرح جماله. من هذا القلق الوجودي تعلن القصيدة عن نفسها وعن أنوثتها التي لا تضاهيها أنوثة»، وتقر «كولالة نوري» أن أغلب قصائدها وليدة حرقة، لا فسحة لها ولا دواء سوى فضاء الحروف: «ولكن حتى هذا الجب – كما أسميته – فإنه كهوة مؤقتة لحين ميسرة! هوة نجمع أفكارنا وكينونتنا فيها لنلملم الرأس في دائرة، يكون القلم محيطها! حين أصل لحظة الكتابة أكون قد مررت بسلسلة من الاضطرابات في الأحاسيس نحو شيء أو ثيمة أو حادثة ما، أكون– أحيانا– كمن لا يعرف الطريق للبيت، فتكون الخطوة الأولى لكتابة قصيدة».

ويعترف «محمد حلمي الريشة» بأنه بعد الخروج من غيبوبة القصيدة، لا يتذكر سوى أنه في بداية الحمل الشعري، وقبل الوضع (الكتابة)، يصاب بـ«وحم» شديد التأثير على لحظاته وسلوكه الحياتي، ينعكس سلبا على المحيطين به، لأنه يصير شخصاً غير ذلك الذي يعرفونه، خصوصا في ساعات النهار المرتبكة والمرتبة بفوضاها إلى ما بعد حافة الملل: «أعرف أنه لا توجد قصيدة تأتي بهدوء إلى سرير الشاعر الورقي، لكن المعرفة تكمن في محاورتها بثقافة، وحدس، واستشراف، وصبر على تمنعها ودلالها كي يتم الوصال الموجب؛ حينها تتحقق الشعرية التي هي الفاصل الأهم بين القصيدة وحضورها الغائب»، ويبدو له احتواء القصيدة للقصيدة: «أصعب من توقيع السفر داخل الحلم مع امرأة لم تعرف، بعد، تجربتها الأولى على سرير مرتعش».

بينما «ولادة القصيدة هي احتراق وانعتاق في الآن ذاته – لدى «علي العلوي» –؛ احتراق بشموع العبرات والعبارات التي تنسج ثوب القصيدة، حيث

إن الذات تبوح بما لديها من أفراح وأتراح، لتقف عارية أمام البشاعة الممتدة في الأرجاء والأجواء؛ وهي انعتاق من دوائر الحزن التي تلف الذات، لكنه انعتاق ظرفي، إذ الأصل هو الجرح الذي يُبَثُّ في الروح أثناء عملية القراءة بعدما تستوي القصيدة كائنا شعرياً»، ويضيف العلوي أن الذات تستمر في اكتشاف مكامنها الخفية من خلال عملية القراءة هاته: «فيبدو الحال كأنه تداعٍ حرٌّ بين الذات والذات نفسها، أو بعبارة أخرى هي لحظة بوح تتم عبر اتصال خَفيٍ بروح الشعر الكامنة في الذات والموضوعات».

وتشير الشاعرة «بشرى البستاني» إلى أن محاولة الكشف عن مخاض التجربة الأدبية وكيفيات تشكلها شعرا أو أية بنية أدبية أو فنية أخرى: «ماتزال عصية على الرصد والإمساك، فلا المختبر النفسي ولا التشريحي ولا الإبداعي استطاع أن يزيح الغموض عن سر هذا الفعل الخلاق الذي ينتج القصيدة، هل نتحدث عن التوتر السابق للكتابة..؟ أليس الفنان مخلوقا متوترا على الدوام، لأنه يعيش حالة ازدواج دائمة بين الحلم والواقع، ذلك يأخذه نحو الأجمل وهذا يجره نحو مكابدة العيش في تماسه مع الناس والأشياء والوقائع، وهو يعيش الحالتين بحساسية مرهفة ومرهقة معا، فهل تحتدم حالة التوتر الإبداعي حين تقترب التجربة من التشكل..؟؟»، وتستطرد البستاني قائلة: «الأمر لا يتسم بالثبوت حتى لدى المبدعة الواحدة أو المبدع، أحيانا تولد القصيدة من خلال توتر شديد يصل حد التشنج، وذلك ما يحصل لي وأنا اكتبِ أثناء اشتداد الحرب وقصف الصواريخ، وتارة تأتي في حالة توتر وسطي لكن لا بد من توتر، والشعر يقول أشياء يرفضها ليفتح باب الحلم بضدها... يكتب الحرب حالماً بالسلم، يكتب ظلام واقعه وهو يحلم بالضوء وأقواس قزح.. يكتب وجع الحب حالماً بالفرح، يكتب انفصاله حالما بالخلاص، فالكتابة لحظة وجودية من أجل الخلاص، خلاص من الاغتراب والانفصال والمحدود والمقيد إلى التواصل والانعتاق والمطلق...».

ويعتقد «سعيد السوقايلي» أن الشاعر يعاني أكثر أثناء المخاض، مستحضراً فرانز كافكا القائل إن الكتابة هي انفتاح الجرح فينا، ويرى السوقايلي أنه: «كلما أمعنت الذات في التوغل في أعماقها استغور الجرح، وانهمر النزيف غزيرا بالرغبات والذكريات والصور البائتة والأسئلة الشائكة، التي لن تكون القصيدة سوى بنتها الخارجة توا إلى عالم هجين، ليبدأ مخاض جديد وهكذا، ما دامت الذات في غمرة حرائقها، وحجم الحرائق التي تداهمه بحجم تصدعات روحه وجسده، فالكتابة تأكل منه أكثر مما تقدم، فهو أشبه بالكاتوبليباس، ذلك المخلوق المستحيل التي يلتهم نفسه بنفسه بادئا برجليه في كل مرحلة كتابة».

****

نكاية في القبح والخراب:

يعتبر «بشار عبدالله» جدوى الإبداع في عالمنا الثالث: «هي الجدوى نفسها في العالمين الأول والثاني، لنقل على الأقل لدى منتج النص. فالكلمة في السياق المختلف قوة في مجرى التاريخ، والشعر عموما بمعناه الأسمى تجربة لتفسير وجودنا الإنساني والفكري معا، هو ورشة لغتنا التي تكتفي بذاتها وتكتمل بقارئ في مستواها، من هنا صار الشعر للنخبة».

ويميز «سعيد السوقايلي» بين موقفين، أحدهما يرى أن الأدب ترف وتزجية للوقت، وآخر يرى العكس: «الرأي الأول جمهور العدميين، البهيميين، الممعنين في ملذات الحياة والمال والسلطة و..و..و... يأخذون من الحياة ولا يعطونها شيئا، فهم عمي صم عن مكامن الجمال والقيم والحقيقة.. أما الطرف الثاني هم الكتاب والمثقفون النجباء، الواعون بأهمية الكتابة كشرط وحق إنسانيين، بل معطى حضاري ككل. ناهيك عن طرف ثالث، وهم فصيلة بشرية لا حظ لها في الحياة لا مالا ولا سلطة ولا عيشا كريما ولا حتى أدباً وفكراً.. من

هنا – يمكن– تأتي الكتابة كرد فعل على الوضع السائد ضد العدميين أو الساسة، ربما أكتب لأتفوق على فشل السياسي وأحيي درءا للقبح والجهل والبهيمية، بل أعطي لحياتي معنى أكثر إنسانية، وبهذا أعتقد أني أواجه وأجاهد ضد هذا الواقع المرير».

وربط الإبداع بالجدوى عند «علي العلوي»: «أمر لا يمكن تجاهله، طالما أن مسعى الكاتب هو التواصل مع متلق مفترض عبر النص الإبداعي؛ فأحياناً قد تعلو هذه الجدوى، وأحيانا أخرى قد تأفل، لكن مهما تكن طبيعة التواصل مع هذا العالم النثري، فالمهم هو أن الكاتب يكتب أيضا لقارئ سيفد على هذا العالم في وقت لاحق، ليتعرف إلى حال من سبقوه من خلال النصوص التي كتبت قبله».

وحين تداهم القصيدة «الطيب هلو»، بجمالها وفتنتها ينسى كل شيء : «أنسى الواقع، النقد، الآخرين، اليومي بكل نثريته ونفعيته. لذلك لازلت أكتب الشعر. الواقع المعاصر استهلاكي، مادي، فرداني. والإبداع جمالي، جماعي يخاطب الوجدان والذوق والحواس الخفية في الإنسان. عندما أفكر في جفاف الواقع أقرر التوقف عن اقتراف القصيدة لكنها ذكية تداهمني حين أكون في حالة إحساس لذيذ بالحياة أو عندما أتشبع بحالة شعرية من خلال قراءاتي».

وفي كل مراحل تكون القصيدة لا تحتاج «سعدية مفرح» للتفكير في مآلاتها الفكرية: «لا أبحث عن الجدوى ولا أتساءل عنها، ربما لأنني لا أكون شاعرة إلا في تلك اللحظة النادرة في العيش اليومي. فلا أفسدها».

ويؤرق «مايا أبو الحيات» التفكير في لاجدوى الأشياء، وفي النص وطريقه نحو الآخرين، وتتساءل نفسها: (لماذا؟)، وتعيد الجواب على نفسها كل مرة بطريقة مغايرة، وهو أن تعرف نفسها كل مرة بشكل مختلف : «أعرف أنني لن

أستطيع أن لا أكتب طالما أنا حية، أعلم الأمر يقينا لأنني أعرف عني هذا الأمر فقط، أما باقي الأشياء فهي غير ثابتة وقابلة للتأويل».

بالنسبة لـ «بشرى البستاني» فالأمر يتم في المابين.. في اللحظة المأزومة بين الوعي واللاوعي، حيث تشتغل الموهبة على اللعبة الشعرية، أو بين المستوى الأعلى من الوعي وبين طبقاته العميقة على حد منتقدي مدرسة التحليل النفسي، إذ لا إبداع في المستوى الأول المباشر من الوعي كاملا، لأن القصدية حينها ستهيمن على الفعل مغيّبة الإبداع وحينها تشتغل المعرفة على اللغة وبها، حيث يفتقد النص حرارة الموهبة وتخفت الإثارة وتهبط حركية الفعل الشعري.

إن الواقع الذي نعيشه في كل هذا العالم المثقل بماديته وفي المجتمع العربي خصوصا، موغل في بؤسه النثري وفي إهماله الإنسان أصلا وإهمال كل ما يصدر عنه من إبداع وعلوم ومعارف، ولأني موقنة أن وجودي وحريتي لا يتجليان إلا بالكتابة، فأنا أرفض أية مواجهة براجماتية معه حولها، بل أنا اكتب لأقاوم بؤس الواقع، أقاوم استلابه وقهره وحرصه على دفعي نحو هاوية الفناء لو نجح في انتزاع القلم من يدي، الكتابة احتراق يضيء الروح، ولذلك أقول في واحدة من قصائدي : «من قال لكم.. ادعوا الإطفاء/ يعجبني أن أحترق هكذا...».

ويشبه «محمد حلمي الريشة» فعل الكتابة المتكرر بفعل اغتصاب مومس قررت بعده الاحتفاظ بجنينها، راغبة في أمومة ما، وتترقب أن يعترف أباه الذي تعرفه ولا يعرفه، بعد جدل الجدوى وعدمها واحتواء الأولى، أن يقتنع بشرعيته ومشروعه، ويؤكد أنه يكتب لأنه لا يستطيع محاورة الآخرين سوى بالكتابة، ولا يستطيع أيضا «احتمال رؤية زهرة حياتنا الإنسانية تقيم وحدها فوق عرش الخراب»، وليردم الهوة التي «بينه و بينه»، ولأنه آمن أن على الإنسان «أن يقاوم فناءه وينتصر عليه بأن يترك أثرا جيدا هو أبقى منه».

****

أصابع البيانو تلتهم الهوامش:

لا تختلف عملية الكتابة – عند «كولالة نوري» – سواء كانت عن طريق الورقة والقلم أو عن طريق الكومبيوتر: «الأساس عندي رأس الفكرة ومفاتيح القلب، ففي الحالتين نحتاج إلى الأصابع. بالإمكان أن تأتيني الفكرة أينما كنت، قد أسجلها أو قد لا أسجلها. في بعض الأحيان، تتلاشى الفكرة مع عدم تسجيلها في لحظتها الأولى. كنت سابقا، أسجل كل فكرة تخاطرني. الآن، لم أعد كذلك، ربما أقل اهتماما لانشغالي الكبير بالدراسة، لكن الأفضل كتابتها رغم أنك لو لم تكمل الفكرة ستبقى خالية من حرارتها الأولى».

ويفضل «بشار عبدالله» الكتابة عبر الوسيط الجديد: «لا يعينني على الحذف والتعديل الأسهلين فقط، ولكنني أشعر أن الشكل النهائي للنص على صفحة (وورد) يبقى حاملا في متنه مقبرة للمسودات التي سبقت ظهوره، فهو نص حي فوق أنقاض، هي أشكال ابتدائية سبقت ظهوره. وهو ما لا يحدث دائما مع الورقة التي نحاول قدر الإمكان تقنين الحذف والتعديل عليها لصعوبة التبييض».

وحينما تنتهي القصيدة – عند «علي العلوي» – يأتي تدوينها الذي يتم، في معظم الأوقات، من خلال الحاسوب : «الذي يسهل عملية التخزين، ويساعد على إرسال النصوص إلى المنابر الورقية والرقمية قصد النشر».

وتحترم «بشرى البستاني» الكتابة كونها «لغة الروح الملتاعة بالشوق ومواجده»، وكذلك طقوسها والأجواء التي تجعلهما تتجاذبان الحوار منفردتين: «أجواء الحب لا تحتمل عذولا من أي نوع، لا أكتب إلا وأنا وحيدة حتى في أشد حالات الحرب والصواريخ تتفجر، والليل هو سرّ النشوة الروحية الأبهى،

ولذلك يظل فضائي الكتابي، لا أجيء إلى الورقة إلا وأنا بحاجة ماسة إليها ولذلك لا تبقى بيضاء أمامي، فحالة البياض مرعبة أتحداها بكل ما أمتلك من شجاعة، لأن بياضها تهديدٌ لكينونتي وتحد فادحٌ لحريتي، فالبياض تغييب للهوية ومحو للصوت والملامح والسمات، وأنا حريصة على الهوية لأن فيها علامة إنسانيتي وبرهانها الأسمى، وحين أخط أول جملة تنثال نعمة الخصب وأشعر بالأمان، الكتابة مغامرة، والمغامر بحاجة للصبر والأسلحة المتنوعة، أحيانا أقاوم البياض بالمغادرة، إذ أشعر حقا أن الموعد ما حان بعد، و بعد النزف والولادة، تبدأ أول قراءة نقدية للنص وهي عملية معرفية جمالية تحذف وتستبدل، وقد تضيف وهي مرحلة في غاية الأهمية، ولذلك ظلت الموهبة والمعرفة في تلازم دائم لدى كل الشعراء العظام عبر التاريخ» .

ولأن لكل شاعر محرابه ومكانه الحميم لمجالسة القصيدة والنيل من وصالها، يستدعي ذلك الحديث عن الطقوس الخاصة: «الشاعر في مهب الحياة العادية مجرد إنسان مبتذل مأخوذ ومرهون بمتطلبات المعيش، لكنه مع ذلك له أضواء داخلية كاشفة وعين ثالثة وحاسة استثنائية... كل هذا يلتقط (حسب سعيد السوقايلي) بطريقة أو بأخرى ويخزن ويبيت بدون وعي من الشاعر صورا ولقطات وحالات اجتماعية ونفسية ووجودية و..و..و.. سرعان ما تنكبت داخله ليجدها تشرق وتعن وتنحدس له كلما انزوى في معزله الخاص، وأذهب هنا مجازا مع فرانز كافكا حين قال (أن تكتب يعني أن تهجر معسكر القتلة) قتلة الوقت والجمال والقيم والثقافة والإنسانية.. وهنا أيضا أود الإشارة إلى أني أفضل المقهى لأبقى قريبا من الحياة العامة، وأضع خلوتي في خضمها»، ويعتبر السوقايلي الحاسوب مجرد آلة وسيطة ومخزنا للنصوص والمسودات، تأتي أهميته في ما بعد من أجل رقنها بشكل نهائي وإرسالها نحو جهتها المنشودة : «بيد أن الورقة التي أشتم فيها رائحة الغابة والخشب تمنحني الكثير من البياض والعذرية والفراغ

والدهشة.. كل هذا علي أن أملأه، وهذه ميزة سيكولوجية ونزعة باروكية تنعدم مع الشاشة، والتي أخاف أن أكون أمامها مجرد كاتب دادائي».

أما «الطيب هلو» فلا يختار التوقيت والمكان، وإنما القصيدة : «هي التي تختار المكان، الزمان، الإيقاع، الموضوع، المطلع... أنا مجرد منفذ مسلوب الإرادة. آخر قصيدة تسربت إلى أوراقي وأنا أدرّس، وأحيانا تداهمني في حافلة أو أثناء القراءة أو مع الأصدقاء في المقهى. بعض المقاطع تجدها مكتوبة على هوامش الكتب. وهكذا مع كل نص شعري جديد». في حين كانت «سعدية مفرح» تفضل في السابق هوامش الورق غير المسطر، والذي سبق أن كتبت عليها : «لأستخدمها في تدوين أي فكرة شعرية مباغتة، ولعلي كنت أخاف من الأبيض المتحدي وفراغه الشاسع : «ألجأ لتلك الحيلة التي صارت... لكنني الآن تخلصت من كل هذا وصرت أفرغ ذاكرتي الشعرية الآنية بواسطة لوحة المفاتيح. فقد تآلفت مع تلك اللوحة، وصرت أكتب عليها كما لو أنني أرسم مثلا أو أعزف على أصابع البيانو».

واكتفت «مايا أبو الحيات» بالقول أنها تفضل الكتابة على الحاسوب: «الورق للملاحظات السريعة فقط».

* * *

علاقة الغصن بالجذر

نجاح إبراهيم
سوريا
روائية وباحثة

ما الذي يجعلُ من شجرة الصّفصاف دوحة غنّاء ؟

يقولون: إنّها جوقة العصافير المتنقلة والمزقزقة بين الأغصان، ويقولون خرير الماء المنسرب قريباً من الجذور..ولكن السؤال الأهم: ما الذي جعل الغصنُ يجذبُ العصافير؟ وقبل ذلك، ما الذي جعل الجذرُ يقدّم الحياة للغصن؟ ثمّة علاقة تتحدّى الزّوال.. ليُخْلقَ تناغمٌ جميلٌ، يشبه تآلف منارة منسوجة من روح الملائكة والتراتيل، مع فضاءات تترامى ، لتضاء سماواتٌ لا حدود لها؟!

كذلك هو الشعر ، ليكون دائم الحضور ، وذا بقاءٍ وفاعليةٍ ، يحتاجُ رافداً جديداً ليقترفَ حياته ، وحداثته ، نافياً أيّ تباهت يصيبه، لهذا احتمى بفيء الآخر، ليتابع لثمَ ما يشاء من السّطوع ، ويبقى في حالة تفرّد وتمايز.

فالحداثة التي ينشدها الشعرُ، هي الخروج عن القيود المتوارثة، المتعفنة،

والتخلص من أدواته القديمة ، ومضامينه المتكلفة ، ليسبغ على جسده ثوباً جديداً يتلاءم مع العصر، ويحظى بالتجريب، هذا الهاجس القويّ ، لتقديم عمل شعريّ متميّز يتخطى ما سبقه ويتجاوزه ، لهذا نظر الشعرُ إلى أجناس أدبيّة أخرى ليتطعّم بها، علّ شعراً مُحدثاً يتوالد عنه، يكون رافلاً بالدّهشة وجماليات المغامرة، وهذه الحداثة الشعرية لا تكون أو تتواجد، إلا إذا اكتمل الشعرُ بالتزاوج مع جنس أدبيّ آخر، فتقول القصيدة ما بداخلها، والقصّة هي أول ما اتجهت صوبها القصيدة، لما فيها من تقنياتِ القصّ كالسّرد والحوار، وهما أكثر حضوراً في القصيدة المعاصرة، إضافة إلى الاعتماد على الامتداد الزّمني، والتدفق اللغويّ والتداعيات، فالشعرُ لا يملكُ أدوات قادرة على بناءٍ كهذا، لذلك يلجأ الشاعرُ إلى إدخال آليات فنيّة إبداعية، والسّرد هو أحد هذه الآليات، وأحد مقوّمات النصّ القصصيّ والرّوائي. فبالاستعانة به يتاحُ للشاعر أنْ يلعبَ بعوالم عديدة كما يشاء، مُبتعداً عما يقيّده من ضرورات الشّعر، والاستعارات الرّمزية، والإيجاز والتكثيف، فيعمد الشاعر إلى خلق كيان سرديّ لابس لبوس القصيدة، إن أراد سرد حكاية، أو حدث له زمن طويل، مُعتمداً على أشخاص قاموا بهذا الحدث وساهموا فيه، مما يؤدّي إلى استغراق الشاعر بوصفهم وسرد الحكاية بربطها بزمانٍ ومكان، ثم يتابعها مع تطوراتها إلى النهاية، مُعتمداً في بعض الأحيان على الحوار، ووصف المحيط، وتأثيره عليها، ولا يتقاعس عن وصف عوالمها الدّاخلية ، لندرك وعيها واهتماماتها ،وهذا السّرد المنتقى يفرضهُ واقع اجتماعيّ أو سياسيّ، وكما هو معروف أنّ اللغة الشعرية لا تقدّم الواقع كما هو، ولا تتفق معه ولا تتطابق ، إلا إذا تمّ تزاوجٌ ما بين الشعر والسّرد لينتج عمل شعريّ يسردُ حكاية مشحونة بالتوتر والانفعال الشعريّ، حيث يقدّم لحظة شعريّة مسرودة.

الشاعر أمل دنقل اشتغل كثيراً على هذا التناغم، ليبدأ قصيدته «أشياء تحدثُ في الليل» ببداية سرديّة واضحة:

رخاوة النعاسِ تغمرُ المسافرين في قطار الليل
... وفي حقول قريةٍ بعيدة
شقّ السكون – فجأة– عواء ذئب
وانعقد الحليب في الضروع
وانطلقت رصاصة
فكفت الأشياء – بعدها –عن الوجيب
هنيهة ، ثم استعادت نبضها الرّتيب
وكانت الليلة لا تزال مقمرة !
كان النشيد الوطني يملأ المذياع منهياً برامج المساء
وكانت الأضواء تنطفئ
والطرقاتُ تلبسُ الجوارب السّوداء ،
وتغمر الظلال روح القاهرة .

بداية سرديّة ، تصفُ أحوال المسافرين في الليل، وما ينتابهم من نعاس، ثم حكي عن حقول القرية ، وذلك السّكون الذي شقه عواء ذئب، وتلك الرّصاصة التي اخترقت النّبض ، فأسكتته رعباً ، ثم عاود سيرته الأولى ، لقد استطاع الشاعر أن يستلهمَ من كلّ المفردات، التي تساهم في سرد حكاية أتقنت مرافقة الزمان والمكان إلى آخرها:

دم القتيل أحمر اللون
دم القتيل أخضر الشعاع

يسارعُ الشاعر في السّرد ، تتكاثفُ اللغة مثقلة بدلالاتها ورموزها ، ثم:

وكان وجههُ النبيلُ مصحفاً عليه يقسم الجياع

وكانت الذراع ...

فارغة ، كأنّ محراثاً يشقّ الأرض !

كانت الذراع

ضامرة .. كبذرة القمح ،

وفي الصباح ، والنشيد الوطنيّ يملأ الأسماع

كان فراش الحقل يبدأ النشيج

وكانت الأصوات في القرى ، جنائزية الإيقاع ،

ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع

«أدهم مقتول على كلّ المروج»

يهيمن السّرد ثانية، مُتخذاً أسلوبه الحكائي نفسه، مُستخدماً الفعل – كان – الذي يستخدم في القصّ ، وقد أكثر منه الشاعر بغية تقديم تفاصيل عديدة، لتصوير الحالة الشعرية، ولهذه الأفعال مدلول يخفت ضجيج الحركة، وكذلك الأفعال الماضية والمضارعة ، تغمر، شقّ، انعقد، انطلقت، كفت،.. إلخ، ويواصلُ السّرد مسيره إلى آخر القصيدة لتفجّر ما يرمي إليه الشاعر، أن ثمّة قتيل امتدّ كيانه على كلّ المروج التي في القرية ، ووجهه يُشبه مصحفاً يقسم عليه الجياع.

واستفاد شعراءُ الحداثة من السّرد الموجود في التراث ، خاصّة تلك الجوانب المشرقة منه ، إيماناً منهم أنّ شعراً لا يمتُّ بصلة بارتباطات بالماضي والجذور لا يمكن أن يشكل فناً قومياً إنسانياً ، لهذا فقد فهموا قصّ التراث فهماً عميقاً،

وتعاملوا معه بعد استيعاب رموزه ومدلولاته وإيحاءاته ، وكذلك النص الديني كما في النصّ القرآني الكريم ، فوظفوا ذلك لتصعيد فكرتهم وجلائها، من هؤلاء الشعراء أدونيس كما في قصيدته المطوّلة «الصّقر» التي أفاد من قصة صقر قريش «عبد الرحمن الداخل» فعمل على إسقاطات واقعية ، وسرد حكاية هذا الواقع بشكلٍ قريب من سرد القصّة:

– « قريش ..

قافلة تبحر صوب الهند

تحملُ نار المجد ،

والسّماء على الجرح ممدودة ، والضفاف

تتهامس ، تمتد :

بيني وبين الضفاف

لغة ، بيننا حوار

حضنته الكراكي طافت به كالشراع

بيننا –

وافراتاه ، كنْ لي جسراً ، وكنْ قناع

وترسبتُ ، غيره رنينك يا صوت ، أسمع صوت الفرات

ويتداخل السّردُ في الشعر حتى آخر القصيدة، وكذلك الحوار الذي لا يمكن أن يتخلى عنه في هذه المطوّلة، وكذلك الوصف والشخصية الرئيسة، والشخصيات الثانوية ، التي تفيدُ في عملية السّرد، ويتضح الحوار والوصف، في قصيدة أمل دنقل «نجمة السراب»:

صديقتي شدّت على يدي

وقالت :

«**لن أزورَ غرفتك**

إن شئت .. فلنبق معاً إلى الأبد».

ولم أرد

لأن ثوب العرس – في معارض الأزياء –

نجمة تدور في سراب

ولم أزل أدقّ باباً بعد باب

وخطوتي تنهيدة ،

وأعيني ضباب

حتى بلغت غرفتي في آخر المطاف

وقطتي تلد ...

مواؤها : عذاب أنثى ليلة المخاض ،

أنثى وحيدة .. تلد

وأخلد الجيران للسكون ،

وقطهم يجلس – في الشباك – ناعس العيون .

فالشاعر يحلمُ أن تزفّ إليه عروسه وهي ترتدي ثوب الزفاف، إلا أنّ الفقر حال دون شرائه ، وكذلك بقي الثوبُ كنجمة تدور في سراب ، بينما قطته التي راحت تلدُ وقد حملت من قط الجيران ، الذي كان في الشباك ناعساً غير مبال، وقد قدّمت له نفسها دون أن تسأله عن ثوب الزفاف، لأنها تعرف أن هذا الذي تطلبه محال . إنها حكاية تامة وإن كانت صغيرة ، إلا أن السّرد فيها أفاد

الشاعر في تقديم رؤيته لبعض الأمور، التي تحلمُ بها الشابات ، فيقفُ الشباب حيالها بالحَيرة .

في سرد شعريّ يدخلنا في عوالم الجريمة الأولى في تاريخ البشرية ، تلك الحكاية التي فتحت الدّرب أمام أخ ليقتل أخاه حتى عصرنا الحالي، طمعاً وحسداً ، في قصيدة «زمانٌ آخر لهابيل» تتجاوزُ الشاعرة فادية غيبور التفاصيلَ والجزئيات لتتيح للانفعال الداخلي أن يأخذ مجراه ،ولإسقاط عملية قتل قابيل لأخيه على القتل الجماعي، الذي يترف به هذا الزّمان دون سبب ، وإن اعتمدت كثيراً على الأسلوب الحكائي في السّرد:

هو ذا زمانك يا ابن آدم

فاقترف حمى الخطيئة

مرّة في إثر مرّه

واقتل أخاك مسالماً

واهتفْ على الأرض المسرّة

واتركه مسفوحاً على وجع الندم.

شحنة الانفعالات التي بدأت بها الشاعرة قصيدتها، وذلك بالتحريض على القتل ، فلا غرابة به في هذا العصر، لأنه يُراد من وراء ذلك السّلام ، وانتشار المسرّة لبعضهم، بيد أنّ وراء هذا التحريض شيء من السّخرية المبطنة بالألم، واستشراف الآتي، لأنّ كلّ مقتول سوف ينهض ويأخذ بثأره ، هاهي تستنهضُ القتيل الأوّل تأكيداً منها على التطهير وبعث الاخضرار، بمعنى السلام الآتي:

هابيل إنهض

قد أتى زمن اقترابك من حدود

الثأر فاثأر

وابتدئ ألق انتصارك

وادخل في دماء أخيك و اهدرها

نشيداً لاخضرار الأرض

واهدرها

لتبدأ رحلة التكوين تطهيراً لأول طعنة

رحلت بصوتك نحو بادية الكلام ..

إن التحريض الذي طرحته فادية غيبور، في القصيدة عبر جمل متدافعة، وتكاثف لغوي ناهض بنبضِ اللقطات، هو الذي حرّك السّرد بسرعة، وجعله يفورُ ليختصر تفاصيل القصة، وذلك لتصوير الحال الشعريّ، ولإبراز تنويعات إيقاعية تنمّ عن غضبٍ محقونٍ في الأعماق، وجعل القصيدة تمورُ بدلالاتها وإيحاءاتها، إلا أنّ في النهاية ثمّة حكاية قد سُردت بعد أن لبسها الشعر وقدّمها لإنسان هذا الزّمان.

بينما قصيدة صلاح عبدالصّبور «شنق زهران» وهي قصّة مناضل يدعى زهران ، ابتدأ الشاعر القصيدة بإعدامه، ثم أخذ يصفُ الحزن الذي خيّم على قريته « دنشواي « بعدئذ يعود إلى سرد حياة البطل من طفولته حيث تربى على حبّ الوطن والأرض، ثم يُخبرنا عن حبّه لفتاة تدعى جميلة والتي تزوّج بها وأنجب، وذات زمن كان زهران ماراً بالسّوق وإذ بجنود الاحتلال يقتلون طفلاً مما أغضب ذلك زهران، فهاجمهم ، وهذا ما أدّى إلى الحنق عليه وإعدامه:

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميله

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاماً ... وغلاما

كان يا ما كان أن قرّت لياليه الطويله

ونمت في قلب زهران شجيره

ساقها سوداء من طين الحياه

كما هو واضح استخدام الشاعر السّرد القصصي، الذي يبيّن حدثاً قدّمه الشاعر ببطء دون انفعال ولا صراع، إذ جاء الصّراع باهتاً ومحدوداً، وخالياً من التوتر والحركة ، مُستخدماً فعل ماض ناقص، ومُعتمداً أسلوب الحكاية الشعبية ، وهذا ما جعل القصيدة سرديّة بحتة، والحدثُ فيها غير متنام .

أحياناً نلمح الرّاوي هو المتحدّث الأساسي، كما في قصيدة الشاعر عبد المعطي حجازي « قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء « فالرّاوي امتلك زمام السّرد الشعريّ، وأخذ يقصّ حزن الفتى مُعبّراً عن عذاباته وأساه، ووقوعه في شرك الأميرة الذي نصّبته للشبان الحالمين، وحين عبّر عن حلمه وهو الفقير :

« **فابتسمت له قائلة : لا أنت شاعر كبير**

يا سيدي أنا بحاجة إلى أمير

إلى أمير

وانسدّ في السكون باب ..

اعتقد هذا الفتى أنّ أحلام الفقراء يمكن أن يحققها الأغنياء ، وحلمه كان أن يملك الماس والحرير، ويصبح غنياً، مُتناسياً أنّ حلم الفقراء هو الحصول على الرّغيف، ولكنّه تناسى ما يشكله الرّغيف له ولهم .. لقد ابتعد بحلمه عنهم، و لم يعد يشعر بالانتماء إليهم وتوهم أنّ الضياء سيكون بعد عام :

« **الصّبح في الطريق ،**

يا أصدقائي إنني أراه

فلا تخافوا .. بعد عام يقبل الضياء .. »

وراح الفتى يموّه الحقيقة ، فالضياء لم يأت بعد عام، ولأنه يعرف هذا، فإنّه أراد أن تكون له الأميرة، ولكن الأميرة لا تريد إلا أميراً. لقد سرد الرّاوي قصة شخصيّة متوهّمة أرادت أن تكون عبر حلم صعب تحقيقه، وكانت نهايته التي أحكم الرّاوي سردها ، طرداً من القصر، طرداً من الحلم ، فانطوى على حزن وأسى :

« وذلك الذي على إبانه اتكأ

يُجاهد الحنين يوقفه

كان الحنين يجرفه.. »

ولا يخفى على القارئ، كيف أفاد الشعراء أيضاً من قصص ألف ليلة وليلة، هذا الموروث الشعبي، الذي له أبعاد ودلالات، وظفه الشّعراء توظيفاً حديثاً ، وأسبغوه برموز جديدة ،آخذين الشخصيات الهامّة منه ، والغنية بالإيحاء كشخصيّة شهرزاد ، شهريار، والسّندباد، نعود إلى الشاعر أمل دنقل وقصيدته «حكاية المدينة الفضية» حيث يسردُ عن لسان شهرزاد:

هتف بي شهريار

– شهرزاد ، اسكبي شهد الرّحيق المتواصل

ثمّ قصي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة ،

اسردي ..»

....

ويتابع القصيدة بعد إسقاطات على العصر ، ويختمها اختتاماً فنياً مُذهلاً، خاتمة الإنسان المقهور والمستلب في هذا الزّمن الذي روى الشاعر قصّته بتأثرٍ كبير

فالرّاوي بعد أن وصل إلى «مسرور» وهو واقف في الباب ، يحكي له عن حزنه العميق لعله يرأف :

أنا يا مسرور لم أسعد من الدنيا بفرحة

أنا لم أبلغ سوى عشرين عاما

خذ ثيابي ، خذ مراياي المنيرة».

ويتعاطف مسرور معه ، فينصحهُ بالهروب، حيث كلاب والغة ، ونفايات المدينة كلها، وزجاجات الخمور الفارغة، بينما الرّاوي يكون مثقلاً بالضّياع والعذابات، يحملُ قدمين حزينتين..

إنّ السّرد الذي أضفى على القصيدة هذه الجماليّة،و تتابع عملية القصّ المتسلسل بشكلٍ موضوعيّ ، وتزامنها مع الأحداث ، وتلك البنائية التي أحكمها الشاعر ، كلّ ذلك يؤكد على ضرورة التمازج بين جنسين أدبيين ، رغبة انفتاح الشعر الحديث في تجاربه الأخيرة على أساليب أدبية متنوعة لتقديم اللحظة الشعرية بأسلوب السّرد. ولعل هذا يذكرنا بما قاله أرسطو :

«إنّ الشاعر يجبُ أن يكون صانع حكايات وخرافات، أكثر منه صانع أشعار». والشاعر لكي يكون كذلك عليه أن يطعّم إبداعه بالسّرد وبتقنيات الأجناس الأخرى لتصبح الشجرة دوحة غناء وليجذب الغصنُ العصافير،بعد أن يمدّه الجذرُ بالحياة، وبالتالي مؤكداً أنّ للغصن علاقة بالجذر.

* * *

رفعت سلام: جيلي بريء
من إبعاد الجمهور عن الشعر

حاوره: عمر شهريار

مصر

الشاعر المصري رفعت سلام أحد رواد قصيدة النثر المصرية وواحد من شعراء السبعينيات الذين أسسوا لهذا التيار في المشهد الشعري المصري وقد أصدر العديد من الدواوين، منها «كأنها نهاية الأرض»، «إلى النهار الماضي»، «إنها تومئ لي»، « إشراقات» وأخيراً صدر أحدث دواوينه «حجر يطفو على الماء» والذي يمثل مغامرة شعرية جديدة اختلطت فيها اللغة بالفن التشكيلي، وتجاور صوت الذات الشاعرة مع العديد من الأصوات الشعرية التي تأتي من الماضي، وهو الديوان الذي سرعان ما ترجم إلى الفرنسية، كما أن له إسهامات نقدية تجلت عبر كتابيه «بحثا عن التراث» و«بحثاً عن الشعر» كما قام بترجمة الأعمال الشعرية للعديد من الشعراء الكبار أمثال بودلير، رامبو، كفافي وغيرهم الكثير.. وقد كان معه هذا الحوار:

*** في ديوانك الأخير «حجر يطفو على الماء» نجد مزيجا من النص اللغوي والتشكيلي يتواجدان إلى جوار بعضهما البعض، فضلا عن الكتابة في كل هوامش الصفحة دون ترك أية فراغات تقريبا... لماذا ؟**

** هو محاولة لتوسيع أفق النص الشعري، فالصفحة تحتمل الكثير لكنها تتطلب خيالا مطلق السراح ليستطيع استيعاب الإمكانات المضمرة للصفحة الشعرية، وبدا لي بعد ما قدمته في أعمال السابقة من تعدد الأصوات أن هناك إمكانية لدخول العنصر التشكيلي ممتزجا في النص الشعري ليصبح جزءا منه بلا انفصال، فقد اعتدنا في الأشكال التقليدية للدواوين أن يحيل الشاعر ديوانه إلى فنان تشكيلي ليقدم له بعض الرسوم المصاحبة للقصائد، لكنني أردت أن تكون الرسوم جزءا من الرؤية الإبداعية الخاصة بالشاعر نفسه، لا مجرد قص ولصق. هنا تصبح البنية أكثر تركيبا بما تحتويه من نص شعري لغوي ونص تشكيلي يشتبكان وينتجان معا العمل الشعري.

*** وهل هذا اللعب في الشكل الشعري التقليدي يعود إلى التعاطي مع الحاسوب الذي أنتج نصا خاصا به يحتمل العديد من الإمكانيات وهو ما يطلق عليه النص الإليكتروني؟**

** أنا فكرت في الديوان ككتاب مطبوع ولم تكن في ذهني فكرة وجود النص على الشاشة، وهذا الديوان هو تطوير لأعمالي السابقة والتي كانت تعتمد تعدد الأصوات، ولكن ما زاد في هذا الديوان هو الفكرة التشكيلية وفكرة أن الهامش في أي شيء ليس فراغا، وإنما هو مساحة مشغولة بأشياء ما ربما لا ندركها، وفي هذا الديوان تجد في الهامش إما نصوصا متناثرة أو أشكالاً تتحرك من صفحة إلى أخرى، ولم تعد الهوامش كما نحن معتادون؛ مجرد مساحة بيضاء تحيط بالنص كأن النص يسبح في الفراغ، وهذا ليس صحيحاً.

*** نرى في الديوان أيضا بيتا للمتنبي إلى جوار أيقونة فرعونية في الهامش وهكذا توجد أمثلة كثيرة لنصوص وأيقونات تنتمي إلى طبقات حضارية متباينة.. ما دلالة ذلك؟**

** تدل من ناحية على نوع من الجدل المتزامن بين هذه الأصوات من عصور

وحضارات متباينة تاريخيا ، ومن ناحية أخرى هو نوع من الإشارة إلى أننا مسكونون بتلك الحضارات المختلفة ، إنها حاضرة فينا إلى الآن، من الفلاح المصري الفصيح إلى المتنبي إلى صلاح عبد الصبور إلى امرئ القيس وغيرهم الكثير، يسكنوننا حتى دون أن نعي، لكنهم فاعلون في راهننا ربما بأكثر من فاعليتهم في في زمنهم القديم.

* **يقول الناقد التفكيكي الأمريكي « هارولد بلوم» أن هناك ـ بين الشعراء ـ مايسمى بالصراع على القوة الشعرية، فهل وجود أبيات لشعراء عديدين داخل نصك هو نوع من الصراع على القوة مع هؤلاء الشعراء؟**

** أظن أن هذا ليس نوعا من الصراع، لأنه في حالة استضافتهم في سياقي الشعري الخاص لا يصبحون ملكا لأنفسهم لأنهم خرجوا من سياقهم، بل ملكا للنص الشعري الجديد ومحكومين به. في هذه الحالة لا يكون ثمة صراع، لأن القوانين الحاكمة في هذا النص هي قوانيني كشاعر راهن، لا قوانينهم هم ؛ أي أن نصهم خضع للسياق الجديد وأصبح جزءاً من رؤيته للعالم ومن تركيبيته، و لم يعد ينتمي في كثير إلى شعرائه الأصليين.

* **بمناسبة النص المركب ، ثمة اتهامات كثيرة توجه لشعراء السبعينيات تحديدا بأنهم السبب في ابتعاد الجمهور عن الشعر... كيف ترى هذه الاتهامات؟**

** أراه نوعاً من التسطيح، لأن علاقة الجمهور بفن معين يحكمها أكثر من بعد، وليس المبدع عاملا رئيسيا في ذلك. يحكمها نظام التعليم الذي يربي الفرد والذي يقدم لمفهوم الشعر والفن بشكل عام وأهميته وضرورته للحياة، يحكمها مناخ الأسرة، يحكمها أجهزة الإعلام الطاغية وخاصة التليفزيون، يحكمها أنماط الحياة في المجتمع وما إذا كانت تحترم الثقافة والفنون أم تزيحها إلى الهامش. هذا ما ينطبق على الشعر وغيره من الفنون،

ففي الماضي كان يمكن لصحيفة الأهرام أن تنشر قصيدة في الصفحة الأولى لأحد كبار الشعراء، أما الآن فالشعر نص غير مرغوب فيه في جميع أجهزة الإعلام المكتوبة وغير المكتوبة، ومن يسيطرون على أبواب الثقافة والإبداع في هذه الأجهزة يتمتعون بذوق تقليدي ومحافظ، وكما ترى فهذه الأجهزة جعلت المثل الأعلى للأطفال والمراهقين إما لاعب الكرة أو المطرب أو الممثل أو الداعية وليس نجيب محفوظ أو أحمد زويل.

*** هناك اتهام آخر يوجه للقصيدة السبعينية المصرية وهو أنها مستنسخة من القصيدة اللبنانية وتحديدا قصيدة أدونيس وأنسي الحاج... فما ردك؟**

** هو اتهام يحمل الكثير من المبالغة وعدم الدقة بما يقترب من منطق الشائعات، وحسب علمي فإن غالبية شعراء السبعينيات ممن كتبوا قصيدة النثر كتبوها كتطور منطقي لتجربتهم التفعيلية، فدواويننا الأولى بالنسبة لي أنا وحلمي سالم وأمجد ريان وجمال القصاص كانت تفعيلية، ولأننا في جماعة «إضاءة» كنا نرى أن القصيدة التفعيلية قد وصلت إلى نوع من التكرار وإعادة الإنتاج والسكونية فإن لجوئنا إلى قصيدة النثر كان يمثل في هذه الحالة خروجاً من هذه السكونية وخاصة بعدما جربنا التفعيلة في الديوان الأول ووجدناها مستنفدة.

*** ولكن بعد هذا التحول من التفعيلة إلى قصيدة النثر ألم يكن وعيكم مازال متلبسا بالوعي التفعيلي، بمعنى أن يكون النص الشعري نثريا من حيث خلوه من الوزن ولكنه تفعيلي من حيث الوعي الحاكم للقصيدة؟**

** يمكن أن يكون ذلك صحيحا أو غير صحيح، وهذا ما يحتاج إلى جهد نقدي لإدراك ذلك التمييز بدقة، وخاصة أننا في كثير من الحالات نستخدم ألفاظا ومصطلحات غائمة وغير محددة، لكن الشاعر بطبيعة الحال لن يمحو تاريخه

السابق على النص الجديد، فلابد أن تتجلى ملامح من هذا التاريخ في كل نص جديد يكتبه وهذا ليس اتهاماً أو سبة في الإبداع.

*** هل مازال جيل السبعينيات يمكن التعاطي معه بوصفه كتلة واحدة وله خصائص جامعة لجميع أفراده ونصوصهم؟**

** لم يعد هناك جيل السبعينيات الآن، ذلك مصطلح ينتمي للماضي و لم يعد له أي مبرر واقعي في حياتنا الثقافية الراهنة، لأننا أصبحنا بإزاء آحاد من الشعراء الذين يستقل كل منهم عن الآخر في تجربته ونتاجه الشعري، أما الجيل فقد انتهى ربما منذ منتصف التسعينيات، هناك من كفوا عن كتابة الشعر وهناك من اتجهوا إلى الترجمة وأقل القليل هم من لا يزالون يتمسكون بالقصيدة ويضيفون إلى منجزهم السابق.

*** كيف تقرأ قصيدة النثر ما بعد السبعينية، خصوصا أن الأجيال اللاحقة قدمت نصا مغايرا تماما وأنجزت ما يشبه القطيعة مع منجزكم الشعري؟**

** بعد صخب شعراء السبعينيات العالي كان لابد لمن يأتي بعدهم أن يبحث عن نقطة تمايز حتى لا يصبحوا ظلالا أو صوتا خافتا في هذا الضجيج وهو ما يفسر بحثهم عن منحى آخر غير منحى شعراء السبعينيات، ولنتذكر أنه في ذلك التوقيت ظهرت دواوين سعدي يوسف والترجمات المكثفة لدواوين «ريتسوس»، بما وفر مصادر إلهام لتجربة شعرية مغايرة تعتمد اليومي والمعاش، حتى وإن كان بطريقة مغايرة لريتسوس، لكنه رصد التفاصيل وتتاليها على نسق ما، والتقاط المهمل والمنسي من السلوك اليومي للذات، حيث الذات في هذه القصيدة هي مركز الكون وبؤرتها على العكس من قصيدة ريتسوس على سبيل المثال، فهي تجربة مغايرة وتعطي مذاقا مختلفا ولابد أنها ستتطور إلى ما هو أعمق.

*** لكن ما قلته يعني أنهم هم الأقرب إلى روح قصيدة النثر على الأقل كما طرحتها «سوزان برنار» ؟**

** كتاب « قصيدة النثر» لسوزان برنار ليس إنجيلا أو كتابا مقدسا لأنها وقعت في تناقضات لم يشر إليها أحد، فقد اشترطت – على سبيل المثال– القصر في القصيدة كي تنتمي لقصيدة النثر بينما أفردت فصلا كاملا لأناشيد «مالدورو» وهو نص بطول كتاب ومقسم إلى فصول فضلا عن قصائد «بودلير» و «رامبو» الطويلة، وبالتالي فالمبدع من المفترض ألا يكتب وفقا لوصفة معينة، وإنما يتجاوز جميع الوصفات ليكتب نصه المفارق، بل إن مزية كتاب برنار أنه أوضح لنا أن رواد قصيدة النثر في القرن التاسع عشر قدم كل منهم تجربة مغايرة تماما لتجربة الآخر دون أن ينتقص ذلك من قاماتهم العملاقة.

* * *

اعتراف لا يخاف

أحمد عبدالرحمن جنيدو

سوريا

- 1 -

قالت أحبك،

واختفت خلف الظلام شموعها

في لحظة ما،

قلت: موعدنا الخريفْ.

ألقاك في أيلول ضاحكة،

أراك على اصفرار الخوف،

آتي فاتحا لغة الرصيف.

قالتْ: أحبك ، وانتهى ذاك الأنين،

يدي مسارح لهفتي

تشتاق قبل قصيدتي

نجواك من عزف النزيف.

قالت أحبك :

والتراب يطالع الأخبار من شفتي

تكلّم صاحبي عن ذاته....

واستغرق الموت البطيء عبادتي

واستهلك الجرح اللذيذ طفولتي

سقط المسافر في تمام

الساعة الأولى من الإقصاء

في زمن مخيفْ.

– 2 –

قالت أحبك :

أيّها البشريّ، والروحيّ

قلت أخاف منك

تكالبتْ أشواقنا ، غاصتْ عواطفنا

وقبلتنا امتداد للضياءْ.

لا تفتحي صندوق هذا الوقت

تأخذني مرايالك الجميلة

لا أتوب ،ولا أموت من البقاء.

هاتي فصول الحلم مولاتي

مغنّي الفجر لا يأتي قرابة عامنا الخمسين

أو يأتي وراء.

فاستيقظي، هذا الصراخ صراخ سجن الأبرياء.

قالت أحبك يا فتى،

قالت: أحبك ،وانصرفنا للبكاءْ.

- 3 -

تدرين كم عانيت من أيلول؟!

يا صوت المواويل القديمة

أمنا في موقف حرج

تبيع دفاتر التاريخ

حتى تشتري أوهامها.

حين الصلاة تكون بين يديك

سوف أحب موتي مرّتين

أطارد الأطياف

أستلقي على ظهري

تحارب مهجتي آلامها.

ملعونة ذات العيون الحور

حين تعاتب الليل البعيد

ولا تعيد الحبر من دمنا

تخاف، تخونها أيّامها.

- 4 -

قالت: تعال ،وفي الفضاء مدينتي

أنت الذي يختار فلسفة الأنين.

فتراب وجدي شجرة للعابرين.

احذرْ ظهور اللحن

من ثغر الجنين.

إن العويل مصابنا

ومصابنا عرف السنين.

قالت: تعال

وخذ صباحي قبل تشرين المعرّي

قبل رَكْبِ اللاهثين.

يا سيّد العشّاق يا وطني الأخير

سمعت صوتك قادماً

من عمق أعماقي

رأيت بسحنة الوجه الطفولةَ والعراقة،

قل: ستأتي بعد حين.

هذا الفؤاد فضاؤه النسيان ، يلفحه الحنين.

- 5 -

قالت: أحبك

وانكفأنا نرتجي الأوجاع عنوانا

لنحبو خلف آثار الدليلْ.

أنت السكينة فاحتويني

واستعاب جراحك الرجل الفتات

تبارك الحسن الإلهيّ الجميل.

ألمي يغازلني

أراك رؤى حبيب مستحيلْ.

– 6 –

قالت: أحبك، والتقينا في الهمومْ.

لم ندر أين لقاؤنا؟

ومتى تصافحنا على سرج الغيوم.

قالت: أحبك يا صغيري

إن أعراف البقاء دم يطير

ويملأ الأكواب من تلك الكروم.

عاد المهاجر من نخاعي ،واستفاض،

أشار نحوك كي يقول:

فمي ملاذ الزهر

قبّلني وسافرْ

دربك الناريّ يختار النجوم.

فحملت بعض جوانحي كحقائبي

وجعلت كلّ حوائجي بمخالبي

وعبرت ميلاد البداية

إنني أحببت يوما

والفراغ هنا ،هناك

أنا الذي عشق الملاك بيقظتي

وشربت أصناف السموم.

قالت: أحبك

واعترفنا إن نصف خيانتي أملٌ

وآخرها يدوم.

قالت: أحبك ،وانطفأنا في وجومْ.

* * *

المطارات غارقة بالشجن

أحمد اللهيب

السعودية

(1)

المطاراتُ غارقةٌ بالشجنْ

تأنّ المشاعرُ فيها،

وتستغرقُ الآهُ جدرانها

وتسكُنني الأنةُ الحائرة،

فتوحي إلى مهجتي بالحنينْ،

وتغتالُني في سكوتْ.

(2)

حين ألفيتُ رائحةً للوطن

بكفيّ مجروحةً بالأنين

تمرُّ على خاطري في ذهولْ

واقفًا

أستشفُّ النوافذَ

ترسمُ روحي

ممزقةً في فضاءاتها،

ثم أمضي غريبًا

كأنشودةٍ ثائرةْ.

(3)

جئتُ فيها شريدًا

سأمتصُّ حزنًا وأمضي

في متاهاتها،

أظنُّ الطريقَ جميلاً

يراودُني

ألمٌ باتَ يأسرُني

بنورٍ خفيٍ

يلاحقُني

بين كلّ الأزقةِ صوتًا جريحًا

وهي مظلمةٌ.

(4)

وحتى الشوارعُ

تسكب خوفاً شفيفًا،

وحتى المقاعدُ موحشةٌ،

وحتى أناملُ ذاكرتي

ملطخةٌ بالوجعْ.

لم يعدْ فيّ غيرُ انتظارْ

سيرجعُني

كي أقابلَ حزني قريبًا،

سيشتاقُني

سيضمُّ إليه

فؤادي وروحي،

سيحرقُني كإلهٍ

نبذتُه القرابينُ،

سيختارُ من جسدي

بقعةَ النور

التي سوّدتها السنينْ.

(5)

وحين انتهاءِ القصيدةِ

مرهقةً

تلوذُ بهيكلِ حبٍ شقي

تمدّدَ بينَ الجوانحِ

سيفًا يشقُّ لها

موعدًا للحنينْ

وحيداً.

* * *

بيان القلب

إدريس علوش

المغرب

ماذا لو تركت شغب العمر

يشاكس سحنة وجهك

الشبيه برشح الندى..؟

وأقبلت عائدة من تخوم الغيم

تراقصين بهو المدى..!

بغسق عينيك يا امرأة

في الغياب

أنت منفاي

وفي ارتعاش الحضور

أنت مناي..

ماذا لو حطت على كفك

عصافير العشق المشتهى..؟

وأعلن لك بيان القلب

فيض الهيـــــام
وأنت في ربوة الاشتهاء
ناسكة كملاك يشدو تباريح
الـــــورد
وشـــوق
القصيـــدة
أنت
آه .. يا أنـــــــت
يا رغبـــــــة الصباح
في امتلاك ناصية الشمس
واستمالة أرجوحة المســاء
إلى رذاذ البحـــــــر
ياسر وجودي المفعـــــــم
برغبـــات البــــوح
وحكمة التفاصيل
الوافدة من صفاء الروح
أنت
كل هذا العمر
ما مضى منــــــه
وما تبقى هبة لعينيك
ملاكـــــــي ...

من كان سور مسائه من ماء فليهش قصيده على عصايْ

أشرف القرقني

تونس

سور مسائيَ من ماءْ

ملّحتْه تمائم لهفتي.. و براقع جدّي الّذي لم أرى ...

سوى اسمه موثوقا بميلاد نايْ.....إلى مزار الكستنا

سور مسائي سِين تَوجّسُ عنقاء السّنااا...

..بلِ سيمانا على وجهي حوافرهاا

متى أُجهض هاا.......ئهمْ. واشتمّ ريح الله في سيمايْ

لا ذنب لي سوى ما نفست من قِبَب و تركتها لهشيم الأُفولْ..لا ذنب سوى..أنّ الله في كل الجهات نسائمهُ

لكنّيَ يمّمتُ الله في ضيق الأنايْ

أستغفر ميراث الحزن و فاتحة الأفول في تجاعيد أمّي...و صهيل معراج اللّجينات

في مدى...

أبتي...

عنتي.. وعويل الحوب في سقيفة جسدي ابتها (..جٌ،.. لاَتٌ) سوف يتلوها رفث الأثير المصّدّعِ في يمنايْ

أستغفر ميراث جرحي وأستغْ.. فلُ حرجي من قبلة الخالة خاتلها الصّفاء على... شفتي
وأبصُ إذْ.. أفجّجُ غمزة على ظهر وردي
أبصٌ على جُناحيَ صَدأ يقضقض نورا و هو يترى–هاءت له النّسُكُ–بمشكاة ولْديَا!!!!!
حبّة لوز حبلى بالغيبْ... تغمزني أمّك و يسار يميني...
لا... !!!
انتبذْ شرقا لديكْ
وانتظرْ نبوءة الميراثْ
ولْيتشاااائبْ ظهرك يا ولدي...سأعبّك ترْحا و حُوبا وشِعْرا..
سور سمائي مُسّااقط إلى أعلاهْ
بينا كلمات لا مداد لجرحي..
في الأسفل آنا!!! أعرقُ غَمّازتَيْ تَرَحِي..
دركي..
شططي..
نهمي..
لهفي .....مواقيت لحجر سوف يصطكّ على مدى ...
وجعي
ويقْمسُ سجّيل ناياتي في..
رُؤا....
نغمي...

الشعر والصخر

بوخضرة عبدالكريم

الجزائر

اَلْغيمُ أسجمَ أشواقًا وأحزانَا ... والنَّبضُ يُنشدُنا دمعًا وريحانَا
والنَّفسُ تهوى وإنْ بانتْ لذائذُها ... تشقى جوارحُها إنْ كان عصيانا
يا ذكرياتِ الصِّبا مُرِّي على عَبَقي ... فالعشقُ أسطورةٌ قامتْ لترعانا
أبي وجرحٌ عميقٌ لاح يلمَسُهُ ... في الصَّخر وشْمٌ، يُظلُّ الجسرُ لُقيانا
يا أمنياتِ العَشيِّ النَّجمُ يرقبُنا ... فالحبرُ آيتُنا والشِّعرُ مولانا
وعْدي على سورها بالعود محَفلِنا ... شُيوخُ مألوفها ظلُّوا بمثوانا
يا لابنِ باديسَ للنُّور الحنينِ وفي ... مدينتي البدرُ يَسمو في حنايانا
مدينتي نُسْغُها وادي الرِّمالِ غدا ... بالأقحوان ربيعُ العمر نشوانا
وجدَّتي لثنايا الرُّوحِ تُسلِمُنا ... كانتْ خريفًا وسوقُ العصر يهوانا
إذا ظمئنا بقرب الباي يُرشِدُنا ... قصْرٌ وأحمدُ يَرْوي سيلَ ذكرانا
في حيِّ مَبْرُوكَ رَتّلْتُ القصيدَ وقد ... كُنّا وما كانتِ الأحلامُ تنسانا

* * *

حلوة الروح

حاتم بن أحمد الجديبا

السعودية

أحبّكِ..هل تسمعين أنين الفؤادْ؟
وهل تقرأين الحنان بعين الودادْ؟
وهل تشعرين بآلام شوك البعادْ؟
أحبّكِ..مهما تطاول هذا العنادْ

***

لماذا زرعتِ الهوى ونسيتِ المياه؟
وسافرتِ في اللامبالاةِ..يا آه آه
فأضحى الجفافُ بحقلي وأطفى بهاه
وضاعت وراءكِ كلُّ أماني الحياه

***

أراكِ كطيفٍ بعيدٍ قريبِ المنالْ
ففيك ابتداءُ الصباح وسرّ الجمالْ

أيــا حـلـوة الــروح: عـفـواً..لـديّ ســؤالْ

لمــاذا الـغـواني يـحـبّـون ذلّ الـرجـالْ؟

***

مــآذنُ قـلـبـي تـبـاكـت عـلـى الـذكـريـاتْ

تـصـلّـي وتـدعـوا طـويـلاً لـلـمِّ الـشّـتـاتْ

بـشـوقٍ أنـاديـك: عـودي..فـمـا فـات مـاتْ

وفيٌّ أنــا..والــوفــاء بـطـبـعـي ثـبـاتْ

***

أحــسُّ بــأنــكِ مـهـمـومـةٌ بـالـزّمـانْ

تـخـافـين مجـهـول مـسـتـقـبلٍ لايـبـانْ

تـعـالي..فـعـيـنـي غـطـاءٌ وقـلـبـي حـنـانْ

وإنّ الـنـسـاء يـريـدون ظـلّ الأمـانْ

***

دعـيـنـي أقـبّـل عـيـنـيكِ عـنـد الـصّـبـاحْ

دعـيـنـي أشـمُّ حـنـينكِ عـنـد الـرّواحْ

دعـيـنـي أطـرّز نجـم الـغـرام المـبـاحْ

أنــا الـسّـنـدبـاد..وفي شـاطـئـيك ارتـيـاحْ

* * *

بيــتُ أبي

حسن شهاب الدين

مصر

حجارةُ هذا البيتِ
هل تتذكّـر
وسُـلّمُه الغافي
أيصحو وينظرُ
أنا – أيُّها البيتُ العتيقُ – مُعلّقٌ
على قمرٍ
فوق الستائر يسهر
أتيتُ أهشّ الصمتَ
عن أفْقِ غرفتي
وأسألُ..
عن وجهي المرايا..فتنكرُ
أنا ذاك يا جدرانُ

يا لوحة الصبا

أراها أمامي بالطفولاتِ..تثمر

أنا..أيّها البابُ القديمُ

ويا صدى ندائي

على الأصحابِ إذ تتأخّر

...

ظلالَ أبي

هل تذكُرين مساءنا

ونحن هنا حول الحكاياتِ نسمر

نغنّي معا

نلهو..نعابثُ عُمرَنا

وصوتُ أبي – كالحُلم –

ريّـانُ أخضر

وأمّـي ..تُضيءُ الوقتَ

تنسجُ دفئنا

وتتركنا في شمسِها نتدثّر

أراها تحطُّ – الآن –

كالطيرِ في يدي

وتشربُ من صوتي الحنينَ..

فيزهر

...

أتذكرُني يا بيتُ بعدُ..؟

أهكذا

ستتركني في وحدتي.. أتبعثر

لماذا إذن تمشي معي

نحو آخري

وتسطعُ في صوتي

وكالغيم تمطر

وتكتبُ هذا الشعرَ باسمي

وترتمي كعصفورةٍ

فوق الحروفِ تنقّرُ

وتسكنني دوما

أهذا لأنّني

كبرت..

وظلّ الطفلُ لا يتغيّرُ..

يخطّ على الجدران حرفا من اسمه

ويجري.. وفي أحلامِه يتعثّر.

* * *

لا مبالاة آخر الأيام بين التسليم والأمل

خلود الحارثي

باحثة وأكاديمية/ السعودية

يقول المثقب العبدي:

أفاطمُ! قبلَ بينكِ متّعيني ... ومنعكِ ما سألتكِ أنْ تبيني
فلا تعدي مواعدَ كاذباتٍ ... تمرُّ بها رياحُ الصّيفِ دوني
فإنّي لوْ تخالفني شمالي ... خلافكِ ما وصلتُ بها يميني
إذاً لقطعتها، ولقلتُ: بيني! ... كذلكَ أجتوي منْ يجتويني
لمنْ ظعنٌ تطلّعُ منْ ضبيبٍ ... فما خرجتْ من الوادي لحينِ
مررنَ على شرافِ فذاتِ رجلٍ ... ونكّبنَ الذّرابحَ باليمينِ
وهنَّ كذاكَ حينَ قطعنَ فلجاً ... كأنَّ حدوجهنَّ على سفينِ
يشّبهنَ السّفينَ وهنَّ بختٌ ... عراضاتُ الأباهرِ والشّؤونِ
وهنَّ على الرّجائزِ واكناتٌ ... قواتلُ كلِّ أشجعَ مستكينِ
كغزلانٍ خذلنَ بذاتِ ضالٍ ... تنوشُ الدّانياتِ منَ الغصونِ
ظهرنَ بكلّةٍ، وسدلنَ رقماً ... وثقّبنَ الوصاوصَ للعيونِ
وهنَّ على الظّلامِ مطلّباتٌ ... طويلاتُ الذّوائبِ والقرونِ

أرينَ محاسناً، وكنَّ أخرى — منَ الدِّيباجِ والبشرِ المصونِ
ومنْ ذهبٍ يلوحُ على تريبٍ — كلونِ العاجِ ليسَ بذي غضونِ
إذا ما فتنهُ يوماً برهنٍ — يعزُّ عليهِ لم يرجعْ بحينِ
بتلهيةٍ أريشُ بها سهامي — تبذُّ المرشقاتِ منَ الفطينِ
علونَ رباوةً، وهبطنَ غيباً — فلمْ يرجعنَ قائلةً لحينِ
فقلتُ لبعضهنَّ، وشدَّ رحلي — لهاجرةٍ عصبتُ لها جبيني
لعلَّكَ إنْ صرمتِ الحبلَ منّي — أكونُ كذاكِ مصحبتي قروني
فسلِّ الهمَّ عنك بذاتِ لوثٍ — عذافرةٍ كمطرقةِ القيونِ
بصادقةِ الوجيفِ كأن هرّاً — يباريها ويأخذُ بالوضينِ
كساها تامكاً قرداً عليها — سوادي الرَّضيحِ معَ اللَّجينِ
إذا قلقتْ أشدُّ لها سنافا — أمامَ الزَّورِ منْ قلقِ الوضينِ
كأنَّ مواقعَ الثَّفناتِ منها — معرَّسُ باكراتِ الوردِ جونِ
يجذُّ تنفُّسُ الصُّعداءِ منها — قوى النِّسعِ المحرمِ ذي المتونِ
تصكُّ الحالبينِ بمشفترٍّ — لهُ صوتٌ أبحُّ منَ الرَّنينِ
كأنَّ نفيَّ ما تنفي يداها — قذافُ غريبةٍ بيديْ معينِ
تسدُّ بدائمِ الخطرانِ جثلٍ — خوايةَ فرجِ مقلاتٍ دهينِ
وتسمعُ للذُّبابِ إذا تغنَّى — كتغريدِ الحمامِ على الوكونِ
فألقيتُ الزِّمامَ لها فنامت — لعادتها منَ السَّدفِ المبينِ
كأن مناخها ملقى لجامٍ — على معزائها وعلى الوجينِ
كأنَّ الكورَ والأنساعَ منها — على قرواءَ ماهرةٍ دهينِ

يشق الماءَ جؤجؤها، ويعلو ... غواربَ كلَّ ذى حدب بطينِ
غدتْ قوداءَ منشقًّا نساها ... تجاسرُ بالنُّخاعِ وبالوتينِ
إذا ما قمتُ أرحلها بليلٍ ... تأوَّهُ آهةَ الرَّجلِ الحزينِ
تقولُ إذا درأتُ لها وضيني ... أهذا دينهُ أبداً وديني؟
أكلَّ الدَّهرِ حلٌّ وارتحالٌ ... أما يبقى عليَّ وما يقيني!
فأبقى باطلي والجدُّ منها ... كدكَّانِ الدِّرابنةِ المطينِ
ثنيتُ زمامها ووضعتُ رحلي ... ونمرقةً رفدتُ بها يميني
فرحتُ بها تعارضُ مسبطرًّا ... على صحصاحهِ وعلى المتونِ
إلى عمروٍ، ومنْ عمروٍ أتتني ... أخي النَّجداتِ والحلمِ الرَّصينِ
فإمَّا أنْ تكونَ أخي بحقٍّ ... فأعرفُ منكَ غثِّي أوْ سميني
وإلاَّ فاطَّرحني واتخذني ... عدوًّا أتقيكَ وتتقيني
وما أدرى إذا يَّممتُ أمراً ... أريدُ الخيرَ أيُّهما يليني
أ ألخيرُ الَّذي أنا أبتغيهِ ... أمِ الشَّرُّ الَّذي هوَ يبتغيني
دعي ماذا علمتُ سأتّقيهِ ... ولكنْ بالمغيَّبِ نبِّئيني

مدخل :

نفسي التي تملك الأشياء ذاهبة ... فكيف أبكي على شيء إذا ذهبا

يرن هذا البيت في مخيلتي بعد قراءتي لقصيدة المثقب هذه ،فهنالك نَفس متعب غير مبال – بما يمكن أن يكون – في ثنايا الأبيات يصاحبه أمل خافت بإمكانية تحقق شيء من أطماع النفس ومتاعها.

وأغلب ظني أن الشاعر نظم قصيدته هذه في آخر أيامه، وبحثت عما يعزز ظني هذا لكن لم أجد عن الشاعر غير بضع كلمات لا تشبع فضولي.

كُتب عن النص:

سبق وكتب عن هذا النص عدد من النقاد ،وتناولوه بعدة أشكال ، ومن هؤلاء الدكتور وهب رومية حيث قراءه مرتين أحدهما في كتابه : (الرحلة في القصيدة الجاهلية) والأخرى في كتابه : (شعرنا القديم والنقد الحديث) وهما قراءتان متقاربتان ، مفادهما أن القصيدة تتحدث عن العتاب وهو الرابط بين أجزاءها في المقاربة الأولى ،وهو ما يراه الدكتور محمد صادق عبد الله في كتابه: (خصوبة القصيدة الجاهلية) .

أما القراءة الأخرى للدكتور روميه فيجد أن الغموض هو الرابط بين أجزاء النص، وممن كتبوا عنها أيضاً الدكتور محمود الربيعي في كتابه: (قراءة الشعر) وهو يرى أن القصيدة تتحدث عن الكبرياء وهو الرابط بين أجزاءها، كما يرى الدكتور سعيد الأيوبي في كتابه: (عناصر الربط والوحدة في القصيدة الجاهلية) أن المثقب يشن ثورة على الأمور المختلجة في النفس والتي في منزلة بين المنزلتين طالباً الوضوح ، وهو يشبه ما يراه الدكتور مصطفى عليان في كتابه: (نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده) حيث يرى أن المثقب يطلب الصدق والصراحة والوضوح مع الحزم والشدة .

من داخل النص:

تعج القصيدة بنفس شاعر متعب من رحلة الحياة التي عاشها ويظهر أنه لم يسعد بها بقدر ما كدح فيها،وذلك أورثه عدم المبالاة بما سيكون في بقية أيامه مع أنه يرجو الخير ،وهذا ما يصرح به في آخر أبياته حيث يقول:

وما أدرى إذا يَّمـتُ أمـراً أريـدُ الخـيرَ أيُّـهـما يليني
أ الخـيرُ الَّـذي أنـا أبـتـغيـهِ أمِ الـشَّـرُّ الَّـذي هـوَ يبتغيني

وعلى غير المعتاد سأبدأ من آخر القصيدة على اعتبار أنها بيت القصيد، ولأبدأ من آخر شطر (أمِ الشَّرُّ الَّذي هوَ يبتغيني) لماذا حكم الشاعر هنا بأن الشر يبتغيه؟! ولو عرفنا أن اسم الشاعر هو عائذ الله بن محصن ،فربما أشار لنا هذا الاسم لخوف ما ،حيث هو يعوذ بالله من شيء ما، وأبوه محصن ضد شيء ما، وربما ورث الشاعر هذا الهاجس من أبيه وجده ،إذن فالشاعر لديه هاجس يعوذ منه منذ طفولته ولذلك لا نستغرب اعتقاده بأن الشر يبتغيه، ولكنه مع ذلك يبقي على رمق الأمل ويقدمه (الخير) على خوفه وهاجسه (الشر):

أ الخيرُ الَّذي أنا أبتغيهِ أمِ الشَّرُّ الَّذي هوَ يبتغيني

وهنا أيضاً يومض الإحساس بعدم المبالاة الذي لا يبالي حتى بقتل بقية من أمل في رمقها الأخير.

وهو ما نجده في ذكره لعمرو بن هند حيث يُقال أن الثلاثة أبيات في مدحه مع أنه لم يمدحه غير في بيت واحد من الثلاثة، شطره الأول يمدحه بالكرم حيث وهبه الناقة التي وصفها (ومنْ عمروٍ أتتني).

وفي الشطر الثاني (أخي النَّجداتِ والحلم الرَّصينِ) وهو حين يصفه بالحلم الرصين كأنه يستدعي فيه تلك الصفات (الحلَم/ الرصانة) في استيعاب حالته النفسية وعدم أخذه بالشدة ،فهو يخيّره بين أمرين إما الصداقة الحقة التي لا يصدر عنها ما يريب، وإما العداوة الصريحة ،وهذا ليس من المدح في شيء وربما ،وهذا الذي دعا الأصمعي ليقول: (أراه غير الملك لأنه لم يكن ليخاطبه بمثل هـذا الكلام)(1).

إذن .. ما الذي حدا بالمثقب ليخاطب ملك سبق وأهداه الناقة القوية الصبورة التي يخصها بأكثر أبيات القصيدة بهذه الطريقة؟! .

ولا أريب أني أجد السبب حالته النفسية الزاهدة في ما بقي من الحياة غير المبالية بمن عليها،وليس لديها الاهتمام الذي تصرفه لمعرفة الصديق من العدو لذلك هي تطلب من الآخرين إيضاح موقفهم منها بما يناسبهم وهي ستستقبل ذلك دون اعتراض ،بل وتعامله به (أتقيكَ وتتقيني)!.

أما وصفه للناقة والذي يقع في عشرين بيتاً (19–39) من :

فسلِّ الهمَّ عنك بذاتِ لوثٍ — عذافرةٍ كمطرقةِ القيونِ

إلى:

فرحتُ بها تعارضُ مسبطرّاً — على صحصاحهِ وعلى المتونِ

فنجده يأخذ أكثر من منحى فهو من البيت 19 إلى 33 يصفها بأوصاف القوة والجلادة والصبر.

بعد ذلك وفي البيت من 34 و35 و36 نجده يتكلم بلسانها متأففة منه، متسائلة عن نهاية هذا التعب وهذه الرحلة المتعبة التي قضت على جلدها وصبرها وأفنت قوتها:

إذا ما قمتُ أرحلها بليلٍ — تأوَّهُ آهةَ الرَّجلِ الحزينِ
تقولُ إذا درأتُ لها وضيني — أهذا دينهُ أبداً وديني؟
أكلَّ الدَّهرِ حلٌّ وارتحالٌ — أما يبقي عليَّ وما يقيني!

ثم في الأبيات 37 و38 و39:

فأبقى باطلي والجدُّ منها — كدكّانِ الدَّرابنةِ المطينِ
ثنيتُ زمامها ووضعتُ رحلي — ونمرقةً رفدتُ بها يميني
فرحتُ بها تعارضُ مسبطرّاً — على صحصاحهِ وعلى المتونِ

يخبر بما يوحي بأنه لم يسمعها أو يبالي بمتاعبها ،وهنا نجد الناقة تمثل معادل موضوعي للشاعر القوي الذي أفنى قواه في رحلة الحياة ثم لم يجن ما كان يأمل فهو حزين (تأوَّهُ آهةَ الرَّجلِ الحزينِ)الذي لا يدري ما الذي ينتظره ،ومع هذا مستمر في الرحلة بأمر صاحبه الذي لا يدري غايته منه وهذا كموقف الشاعر مع القدر، ونجد صاحب الناقة يعاملها كما يعامل القدر الشاعر فلا يسمع له ولا يبالي به بل يستمر على ديدنه .

ونأتي لأبيات وصف الظعينة وهي من 5 إلى 18 ،وقبلها خطابه لفاطمة في الأبيات من 1 إلى 4، فلا أجدني أبالغ حين أرى أن الشاعر هنا لا يقصد «فاطم» المرأة التي يحب، بل هو يقصد الحياة التي أوشكت على النهاية وعلى صرم حبله، فيحاول استعطافها بنداء مرخم أخير (أفاطمُ! قبلَ بيتكِ متِّعيني) أي قبل نهايتك وأفول شمسك، ويعزز ذلك اختياره لـ (فاطم) والفطم في اللغة القطع ، فيقال فطمت العود فطماً أي قطعته، وفطمت الحبل: قطعته، وفطم الصبي: فصله من الرضاع.

ثم قوله:

(فلا تعدى مواعدَ كاذبات تمرُّ بها رياحُ الصَّيفِ دوني)

وذلك لأنه جرب طول الأملً في الحياة وقد غدت هذه الآمال سراباً آخر العمر، أما قوله :

فإنِّي لوْ تخالفني شمالي خلافكَ ما وصلتُ بها يميني

إذاً لقطعتها، ولقلتُ: بيني! كذلكَ أجتوي منْ يجتويني

فإنه يُظهر أن أمر صرم هذه العلاقة ليس بيده لأنه لو قدر على ذلك لما تردد في صرمها وقطع علاقته بها مهما بلغت من القرب والمكانة لأن طبعه يحتم عليه أن يستثقل و يكره من يستثقله ويكرهه ،وهذا يعزز أنه يقصد بفاطم الحياة وأن صرم علاقته بها هو موته .

ويخرج من خطابه لفاطم لوصف رحلة الظعينة التي تشبه رحلة الحياة في نظر الشاعر فهي تنتقل من مكان إلى مكان ،ومن ارتفاع لانخفاض ،ومن حال لحال ممتدة واسعة تسير بطمأنينة تغري الإنسان حتى تبلغه حتفه خاصة الشجاع لما تستثيره فيه من مكامن الفضول والمغامرة بجمالها الغامض الذي تخفي منه أكثر مما تظهر – أو هكذا يعتقد – :

ظَهرنَ بكِلَّةٍ، وسَدلنَ رقماً وثقّبنَ الوصاوصَ للعيونِ

وهنَّ على الظِّلامِ مطلَّباتٌ طويلاتُ الذُّوائبِ والقرونِ

أرينَ محاسناً، وكنَّ أخرى منَ الدِّيباجِ والبشرِ المصونِ

والأصمعي يقول: (الشواب من النساء الحسان ينجلن براقعهن لتظهر المحاجر فيُفتن الرجال بما يظهر من وجوههن، فإذا كبرن ضيقن الوصاوص)، واختيار المثقب لـ (الوصاوص) دلالة على قرب نهاية الحياة وأنها بدأت تضّيق وصاوصها حتى تخفي تجاعيدها وعلامات شيخوختها ،لكنه لا يقف عند هذا كثيراً بل يكمل سرده للجمال الذي يظهر منه القليل فيرغّب في الكثير ،إلى أن يقول :

فقلتُ لبعضهنّ، وشدَّ رحلي لهاجرةٍ عصبتُ لها جبيني

لعَّلكِ إنْ صرمتِ الحبلَ منِّى أكونُ كذاكِ مصحبتي قروني

هنا يخاطب الحياة وهو على أشد ما يكون من الاستعداد لقطع رحلتها في أقسى الظروف (الهاجرة)، (لعَّلكِ إنْ صرمتِ الحبلَ منِّى) ولعل: أداة ترجي لما يمكن حصوله أو يُتوقع حدوثه وعليه فهو لن يكون بيده شيء حيال قرارها هذا (أكونُ كذاكِ مصحبتي قرونى) ولأنه لا يملك من الأمر شيئاً فهو غير مبال بما يأتي، لكنه من ذلك يتمنى الخير ولا ييأس منه .

ومما يؤكد رأييّ هذا أنه قال بعد ذلك:

فســـلِّ الهمَّ عنك بذاتِ لـــوثٍ   عذافـــــرةٍ كمطرقةِ الـــقيونِ

وعبر بالهم وليس في ذكر الحبيبة وتذكر ما كان منها على بعدها ما يسمى «هم» بل هو الشجن والشجون التي تسلي العاشق وتدفعه لاسترجاع تلك الأيام، لا للتسلي عنها بشيء أخر وتسميتها هم !، لذلك أجد الهم أقرب في ذكر النهاية أو الموت منه لذكر الحبيبة .

وفي ديوان المثقب نجد بيت في أخر القصيدة ليس موجوداً في المفضليات وهو :

دعي ماذا علمتُ سأتّقيهِ   ولكنْ بالمغيَّـبِ نبِّئيـني

وهذا البيت يوحي بأن الشاعر تلقى نبوءة من إحدى العرافات أو قارئات الطالع بنهاية حياته لذلك هو يودع الحياة بهذه القصيدة ذات النَفس المتعب المُسلم بما كان وبما سيكون في مبالاة سافرة.

من بعيد:

بقي بعد هذا تساؤل عن ما إذا كان الشاعر الجاهلي قد بلغ من العمق الفكري حتى يستخدم الرمز على هذا النحو؟.

وأرى أن الشاعر كان يفعل ذلك بدون إرادة منه بمعنى أن الفكرة تطغى على ذهنه وتستولي على تفكيره وتتسرب عبر رموزها الخاصة بدون وعي مقنن من الشاعر .

الهوامش

(1) شرح المفضليات للتبريزي، تحقيق: علي محمد البجاوي، طبعة دار النهضة – مصر، ج 2، ص 1035.

(2) لسان العرب مادة/ (ف ط م).

(3) شرح المفضليات للتبريزي، ج 2، ص 1021.

* * *

الشاعر العربي القديم والحداثة

إبراهيم قهوايجي
المغرب
شاعر وباحث

استهلال :

يقول الشاعر العربي أبو تمام:

«إليك أرحنا عازب الشعر بعدما
تمهل في روض المعاني العجائب
غرائب لاقت في فنائك أنسها
من المجد، فهي الآن غير غرائب»

لا أحد يجادل في كون الحداثة تنتصب مصطلحاً غربيَّ المنبت، إضافة إلى كونه استعمل بشكل مكثف في سياقات مختلفة، وتم شحنه بحمولات تبدو متعارضة أحياناً، وهذا ما يبدو على صعيد عناوين الكتب، وبتعبير يوسف الخال الحداثة تعد حركة إبداعية لازمنية تُماشي إيقاعات الحياة في تغييرها الدائم،من هنا لن تكون الحداثة الشعرية وقفاً على زمن دون آخر، فحيثما يمس التغيير الحياة التي نحياها، يطرأ تغيير على النظرة إلى العالم ، وهذا ينعكس على جميع

حقول النشاط الإنساني، ومنها الشعر الذي يخضع تبعا لذلك إلى انبجاس طرائق ومضامين تعبيرية غير مألوفة، ومن هنا مشروعية تأصيل الحداثة في الشعر العربي القديم.

انطلاقا من اعتبار أدونيس الحداثة الشعرية تجربة ورؤيا تفترض نشوء حقائق عن الأشياء والعالم، جديدة لم يعرفها القدم، وهي خروج عنه بخلخلة القيم والثوابت وتجاوزها، والتفكير في اللامفكر فيه، وكتابة ما لم يكتب، بهذا المعنى كيف مارس الشاعر العربي القديم حداثته الشعرية؟ وما هي حدود هذه الحداثة الشعرية على الأقل من المنظور الذاتي الداخلي للشعرية العربية القديمة؟

الشاعر الجاهلي والحداثة الشعرية:

لقد تبلورت بداية حداثة شعرية عربية في الشعر الجاهلي، باعتبارها خطابا يتجه نحو أفق جديد للتفكير، وكتابة تاريخ المجتمع العربي من زاوية مغايرة لتاريخ أحداثه وثوابته المعروفة :

صعاليك الحداثة:

لعل ظاهرة الشعراء الصعاليك معروفة في الشعر الجاهلي، وهي مرتبطة أيما ارتباط بالتمرد والخروج على ثوابت وقيم القبيلة من طرف مجموعة من الشعراء،وإعلائهم قيمة الفرد مقابل الجماعة ، ومن النقاد من اعتبر حركتهم الاجتماعية والشعرية ثورة في العصر الجاهلي ضد الظلم والاستبداد والتقاليد والأعراف الثابتة العقيمة ، وزاد آخرون بأن اعتبروها نشدانا للحرية وقمة التمرد ضد القمع، وبالتالي شكلت لديهم هذه الثورة موقفا صَدَرُوا عنه شعرياً في جملة من القضايا، منها موقفهم من المرأة التي أعادوا الاعتبار لإنسانيتها تجاوزاً للنظرة الشهوانية، يقول الشنفرى:

أميـمـة لا يـخـزي نـثـاهـا حـليـلـهـا إذا ذكـر الـنـسـوان عـفّـت وجـلّـت
يُـحـل لمـنـجـاة مـن الـلـوم بيتـهـا إذا مـا بـيـوتٌ بـالمـلامـة حلّـتْ

وفنياً خرج الشعراء الصعاليك عن نمط المقدمات الطللية والغزلية ، واعتمدوا على صيغ تركيبية تفردوا بها ، فأصبحت عرفا مقصورا على شعرهم،كتكرار الأسماء الدالة على الصحبة والفتوة والحيوانات في ارتباط مع واقعهم وصراعهم من أجل البقاء...

الإبداع والحداثة في الشعر العباسي:

حين نركز على الشعر العباسي خاصة الشعراء الذين شكلوا فعلاً انجازاً حداثياً شعرياً نذكر بشار بن برد الذي ابتكر اللغة الشعرية المحدثة بالخروج عن الأصول الشعرية القديمة، إضافة إلى موقفه الفكري العام الرافض للتقاليد الاجتماعية السائدة بالتشكيك فيها أحياناً والسخرية منها أحيانا أخرى، معلنا مسلكيته الوجودية الخاصة التي قوامها اللذة والإباحية..

وحين ننتقل إلى أبي نواس نكون بإزاء شعر يكشف لنا عن محسوس جديد، وحدث جديد،وتجربة جديدة، ولغة شعرية جديدة بتعبير أدونيس،من هنا حداثته الشعرية المتجاوزة لكل الرموز القديمة والمؤسسة لنمط من الحياة جديد، خارج على نظام الأخلاق السائد، يتخذ المجون والخمرة بؤرة في تحولات عالمه، أي أنه ثار على جاهزية الحياة. من هنا يطلق عليه أدونيس : أبو نواس بودلير العرب، وبطبيعة الحال لن ندخل هنا في منطق استنساخي للتجربة الشعربة البودليرية، ولكن هناك تقاطع في السيرة والتجربة (تجمعهما مسألة الخطيئة) بين الشاعر الفرنسي بودلير والشاعر العربي أبي نواس. وعند ما نصل إلى شاعر آخر هو أبو تمام نجد لديه تصوراً حول الإبداع الشعري باعتباره خلقا للعالم باللغة على

نحو يثير الغرابة والدهشة والغموض، الأمر الذي يستتبع قارئاً ومتذوقاً جديداً لشعره.

هكذا سيكتشف النقاد العرب المعاصرون، الجذور الحداثية في تجربة هؤلاء الشعراء سالفي الذكر، فبشار بن برد الذي صنفه النقد العربي القديم كأول شاعر محدث وشاعر غير مطبوع تكشف لنا تجربته عن طاقة تعبيرية ملفتة خصوصا على المستوى التصويري والتشخيصي (التوظيف المكثف للمجاز) فيما يريد التعبير عنه، عدا موقفه من الوجود وقيم عصره، ونستنتج أن حداثته في هذا الإطار لا تربط الموقف بالفن الشعري، ولكن تتصل بالموقف من الحياة. في حين مع تجربة أبي نواس الشعرية نقف على موقف جذري من الحياة و تبعاتها، وموقف من الفن الشعري، لكن مع أبي تمام نكون بصدد موقف من الفن الشعري (مسألة التخييل في الشعر)، إنه موقف يتجاوز الفن إلى الوجود، لأن اللغة الشعرية تستتبع رؤية جديدة، إنها الثورة على جاهزية الفن.

من خلال هذه الملامح الحداثية في الشعر العربي القديم نستنتج أن الحداثة – فعلاً – عنصر لا زمني، وبالتالي يمكننا أن نتحدث عن حداثة إبداعية تعود إلى عهود غابرة، من هنا أهمية ملحمة جلجامش – مثلاً – التي تعود إلى حوالي 3500 سنة قبل الميلاد.

الحداثة الشعرية العربية: الحدود والمرجعية:

يختلف النقاد والدارسون العرب حول أصول وجذور الحداثة الشعرية العربية وبدايتها، كما اختلفوا بصدد مرجعيتها، وبالتالي حول حدودها، فالبعض يعتبرها عربية خالصة مثل أدونيس وكمال أبو ديب، الأول يربط نشوءها بالعصرين الأموي والعباسي،حيث رصد فيهما تيارين حداثيين: «أولاهما سياسية فكرية، وثانيتهما فنية شعرية» تهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس،

وإلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد وكل موروث كما عند أبي تمام[1]. ولهذا السبب يرفض أن تكون الحداثة الشعرية العربية سلعة غربية مستوردة، بل هي في رأيه عربية النشأة والمولد، وقد عرفها العرب منذ القرن الثامن،أي قبل شعراء الحداثة الغربية أمثال: بودلير وملارميه ورامبو بحوالي عشرة قرون[2].

ويرى البعض الآخر أن الحداثة الشعرية العربية ترتبط بالغرب وثقافته مثل غالي شكري ووليد قصاب،الأول يرى أن اكتشاف جوهر القصيدة العربية الحديثة يعتمد على جوهر القصيدة الغربية الحديثة[3]، والثاني يرى أن الحداثة في الأدب العربي المعاصر تغترف من الحداثة الأوربية[4].

إن الأخذ بأحد الرأيين حسب عبدالرحمن محمد القعود يغيب التقييم الموضوعي للحداثة الشعرية العربية، لأن في ربطها بالتراث العربي إقصاء لتفاعلها مع واقعها العربي وغياب تفاعلها مع الأخر،مما يؤدي إلى ضعف وغياب حيويتها وانعزالها، خاصة وأن الشعر العربي الحديث يحوي تمثلات للتصوف والشعر والأسطورة في التراث العربي، وربطها بالحداثة الأوروبية عزل لها عن تراثها وغياب لواقعها الذي نشأت وتبلورت فيه[5].

لقد استنبت الحداثة الشعرية في الشعر العربي القديم أطرها وتجلياتها ومواقفها من واقعها العربي في تحولاته التاريخية التي تستتبع تحولات على كافة مستويات النشاط الإنساني، وبما أن الشاعر العربي ابن بيئته وبيئته تتفاعل مع ماضيها وحاضرها وما يحيط بها من ثقافات، أمكننا القول إن الحداثة العربية في الشعر عموما تتشكل من عناصر: التراث العربي والمثاقفة مع الغرب والاتصات لتبض تحولات المجتمع العربي.

هوامش وإحالات

(1) أدونيس: «الشعرية العربية«، دار الآداب، بيروت ط الأولى، 1985، ص: 86.

(2) رياض فاخوري: «لحظة ولادة الحداثة والفن التكعيبي«، صحيفة «الجريدة» الأحد 12 شعبان 1417هـ الموافق 22 ديسمبر 1996، ع 8851.

(3) عبدالغفار مكاوي: «ثورة الشعر الحديث»، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1972، ص: 239.

(4) «التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث»: المنهل، ع 530، فبراير/ مارس1997، ص: 234.

(5) عبد الرحمن محمد القعود: «الإبهام في شعر الحداثة» س عالم المعرفة ع 279 مارس 2002، ص:121.

* * *

الشعر أكبر من التاريخ

عبدالوهاب الملوح
تونس
شاعر وباحث

إذا سلّمنا إن الفن هو عملية تحويل المادة من حالة جامدة إلى عنصر حيوي متدفق النبض تنبعث في مواتها أسباب الحياة مما يجعلها كائنا يتوفر على مقومات الوجود الأسمى هذا السمو الذي سيعلّي من شأن مجرد واقعة عابرة؛ عرضية إلى رؤيا كونية تتصدى لإشكالية الكينونة ومسألة الوجود كهاجس جماعي أو فردي وإذا بالفن أيضا هو التعامل مع المعاناة بوصفها تجربة ذاتية / جمعية بما تختزنه من موروث أسطوري فولكلوري وديني يقاوم من أجل بقائه وتجليه كمقوم من مقومات الوجود في تصادمه مع متغيرات الواقع الحداثية هذا التصادم الذي سيكون مصدرا من المصادر القوية للإضافة والتجاوز بل ما يحولها إلى وقود وطاقة فعالة تضفي على الوجود مشروعية السؤال الجمالي ما يكفل لها قدرة الخلق وبعث الحياة في المادة الموات، إذا سلَّمنا إن الفن هو تلك القدرة على الابتكار من اللاشيء وذلك الإيمان بقوة الكائن وما يمتلكه من إمكانات للعطاء وهو أيضا تلك القابلية على التجدد المستمر و الانقلاب على السياقات المألوفة ليس بمعنى الثورة ولكن التحرر بما هو فكاك من النمطية وعقيدة الفن

الجوهرية هي التحرر ؛ يٌصبح وقتها من المشروع مراجعة وجهة نظر هيجل بل وتأكيد بطلان نبوءته بموت الفن وانهزامه أمام ما تحققه العلوم الحديثة من قفزات بمنتوجاتها التقنية والرقمية الآن .

بل سوف يتوجب إعادة النظر في تاريخ الفن ككل ليس باعتباره مسحا انطولوجيا يقوم على استعراض المفاهيم والأفكار واستقراء المبادئ التي قامت عليها المذاهب والمدارس الفنية ؛ لقد قام تاريخ الفن على المراجعات وعمليات المسح بما هي جرد وتثبيت لأهم المدارس والأفكار التي إما تُنظِّر للفن أو تؤرخ له من وجهة نظر مدرسية باعتبار أم ثمة ما هو أبدع مما كان وليس الفن ذلك الذي يتيح للإنسان وقد استعاد ذاته بكل تدفقاتها الانفعالية وتوهجاتها العاطفية ونوازع وجدانها أن يشعر إنه مركز الكون ومبرر الوجود وإذا الفنان ذلك الذي يُعدُّ الفن وعاء يصبُّ فيه ما يجيش به صدره من مشاعر وأحاسيس ومآس ومباهج وما يتبع ذلك من تهويمات وخواطر وهذيان مسترسل وأحلام وردية فليس الفن مجرد أحاسيس ومشاعر وانفعالات عاطفية هدفها إعادة الاعتبار للذات المنكسرة بمعزل عن الوعي بجملة أخرى من الأسباب الاجتماعية والسياسية.. إلخ لهذا الانكسار؛ وكما توقف الفن أن يكون مجرد تطهير بما هو محاكاة للطبيعة وتصويرها على اعتبار إنها المثل الأعلى ؛كما توقف أن يكون تراجيديا الإنسان في صراعه مع الآلهة في تصادمه مع كائنات لا تتقوّى إلا بأنها من صنع الإنسان وإنها فنه الأرقى – لعل الدين من صنع الإنسان بل وفنه الأرقى أيضاً – فقد توقف أيضا على أنه تلك النظرية التي ترى فيه انعكاسا للواقع وتمثلا له بالتصدي لمشكلاته ومن ثمة تغييره وبالتالي إنتاجا لواقع مغاير كما لو إن الأثر الفني سلعة والفنان موظف اجتماعي وفي أفضل الأحوال مؤرخ لهذا الواقع يقوم دوره على الإصلاح والتوعية ومن ثمة التغيير حتى إن أصحاب المذهب في اعتقادهم أن الفن وسيلة من وسائل الإنتاج وبالتالي فلابد من فن حقيقي يعبر عن الطبقة

الكادحة في مواجهتها لأصحاب رأس المال في مرحلة أولى على أن يتحول من بعد إلى وسيلة إنتاج للواقع بمنأى عن المشكلات الحقيقية للفرد ؛غير إن النفور من الواقع والطبيعة و الذات وما نتج عنه من لجوء إلى الحلم والإيغال في التجريد والمبالغة في تشفير النشاط الابداعي أو الاحتفاء بعوالم خارقة غرائبية بما يستدعيه من توظيف للأسطورة وتركيز على ما يحفل به المخزون الخرافي؛ فالإيغال في هذه العوالم الرمزية أو الغرائبية بقدر ما يوسع دائرة الفن ويضخها بموتيفات مختلفة المصادر فيضفي جمالية ذات طرافة غير أنه يحدد خططا مرسومة مسبقا ويضبط قوانين صارمة على المبدع أن يلتزم بها وهو وإن أدَّى إلى تحقيق تراكم كمي فهو لن يضمن استمرارية الفن وطزاجة آثاره وطراوتها ومن ثمة أصالتها وجدَّتها فإنما هي تلك الآثار المتمردة على السياق التي تبتكرها لحظة وعي جمالي مختلف ومتفرد كنوع مستقل وبقدر ما يتناسل هذا الوعي ويتكاثر فإنما ينزع نحو التراكم النوعي الذي يحقق التجدد الخلاق النضر فتأريخ الفن هو تأريخ تأزماته وانقطاعاته الإبستيمية ، تأريخ الوعي به كاختراقات عميقة وعنيفة في صلب المسارات نسفت المفاهيم وخلخلت الثوابت وإذا بالفن معرفة وقوة ؛ هو إرادة كينونة حسب ما قاله هيجل نفسه:

«الجمال هو الأسلوب الوحيد المحدد للتعبير عن الحقيقة وتقديمها والفن لا يعكس الواقع بل الروح المطلقة والفن شأنه شأن الدين والفلسفة يخدم مسألة واحدة هي بحث الروح المطلقة عن ذاتها».

لقد ظل هاجس الإنسان منذ بدء الخليقة البحث عن وسائل التواصل مع بقية الكائنات وسائل للتعبير بأكثر الأشكال بساطة وهو ما يجعلها أرقاها جمالاً فليس من شك إن تلك المنمنمات والخطوط العشوائية في ظاهرها المنسجمة في أعماقها والتي كان يحفرها الإنسان البدائي على جدران الكهوف هي أصفى

جمالا وأبلغ من الفنون التشكيلية الحديثة في تعقيداتها الإيقاعية وهو ما يؤكد إن الإنسان –شبه الحيوان– بحكم ما يتمتع به من سيولة في الخيال وتداعيات حرة مدعومة بالمقارنات الجريئة تسوِّي بين ما هو مقدس (إلهي) وما هو دوني قذر خسيس هو أكثر حداثية من إنسان القرون الأخيرة .

لقد وُلد الفن مع الإنسان طالما إن هذا الأخير كان لديه هذا النزوع العفوي نحو المجاز للإفلات من سلطة الطبيعة والفكاك من هيمنة البقاء في ظل محاكاتها واستنساخها لذلك كان ثمة دائماً هذا اللجوء إلى التشبيه والتداعيات المغرقة في المقارنات وهي تتواتر انتهت إلى رسم صور شكلها ا لخيال البشري تتوفر على قدر من الجمال فاق في بعض تجلياته مظاهر الطبيعة ، لقد حررت المخيلة الأشياء من مسمياتها وأعتقتها من الأمكنة المحبوسة فيها ومن هنا امتلك الفن قوة تستمد طاقتها من إرادة التجاوز بالخلق والإبداع ومن إيمان ضروري بالجمال .

إن المنهج الذي يؤرخ للفن من وجهة نظر مدرسية ويلخصه في بعض مدارس أو يصنفه وفق منطق الجيتوات المذهبي أو ينسبه للمؤسسة هو منهج قاصر بالتأكيد بل وخائن لمبدأ الفن الذي يقوم أساسا على التحرر بالتجدد وهو قاصر ليس فقط لأنه يعتمد أسلوبا خطيا أو لأنه يحاول ترويض وحش غامض كامن في أعماق الذات الإنسانية– فردا أو مجموعة – متمرد على الطبيعة وليس لأنه يسعى لتقنين الفوضى على اعتبار إن العملية الإبداعية التي تحقق الفنية إنما تنتجها حالة غير مستقرة حالة هائجة من الأفكار تمتزج بالمخيلة بالمعاناة ولكن لأنه لا وجود لخطة مسبقة في الفن ؛ إنه النشاط البشري الوحيد الذي يتشكل وينتعش فيتدفق ويكون من اللحظات الفارقة والتوجسات البوهيمية من ميكانيزم بلا محركات وما يهجس به الحدس من دوافع للتوهج فـ:

«الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة» كما هتف ليوناردو

دافنشي ذات يوم غير أن مشكلة الفن هي مشكلة إيقاع أيضا لذلك ما تزال فكرة الفيثاغوريين قائمة إلى الآن من أن الانسجام والإيقاع أصل الوجود. ليس ثمة من نظرية تعرف الإيقاع كما ليس هناك حقيقة تحدد الإيقاع وما سيزيد الطين بلة إن لكل إبداع إيقاعه بل لكل مبدع إيقاعه الخاص الذي سوف يميزه عن معاصريه ويجعله يتفرد ويحقق منجزه الفردي المختلف جماليا وفكريا غير إن هذا الإيقاع قد يخون الفن الحقيقي ويعطي انطباعا على أنه الفن الأصح والأجمل كما هتف غوتة ذات يوم منبها :

«الإيقاع مغر. لقد امتدحوا قصائد سخيفة تماما وذلك بسبب إيقاعها الناجح».

وكما يوهم نجاح الإيقاع إذا بنجاح الأثر الفني حين يتقن الفنان في أي مجال فني ترويض حدسه وتشكيله وفق معايير مضبوطة المقاييس، صارمة المؤشرات فيجيء منجزه لافتاً في لحظته خلباً للأنظار والأسماع والأذهان غير أنه سرعان ما يفقد ألقه ويخبو توهجه كذلك يحدث مع الأعمال التي تحاول أن تكرر نفس التجربة وتعيد إنتاجها أو تنوع عليها في عملية استنساخ سوف تُفتضح بحكم أساليبها التي تنزع إلى تكرار الأصل مع إضافة بصمة ذاتية لن تظهر كإضافة في العمل ككل ؛ كما يحتاج العمل الفني إلى امتلاء سوف يلزمه أن يتجاوز هذا الامتلاء ويتخلص منه ليقدر على تحويل المادة إلى عنصر ينبض حيوية. إن «اللعب» والعبارة لـ «كانت» في نفس الساحة ليس أمراً معيباً غير أنه سوف يصير عطالة إذا لم تكن فيه لمسة فنية مغايرة تحقق جوهر اللعب: المتعة والإضافة.

وكل استقراء لمسيرة الفن لا يضع في الحسبان هذه الأفكار هو قراءة خادعة وخائنة فتاريخ الفن هو تاريخ الطوارئ فيه، بدءاً من هوميروس مروراً بهوراس والنحت في الشرق الأدنى والشعرية العربية الجاهلية والانقلابات التي حدثت

على مستوى الوعي الجمالي سواء في الأدب أو العمارة أو في أشكال تسيير الحياة اليومية في الأندلس أو ما جاءت به النهضة من أفكار والثورات التي أعلنت تمردها على أفكار النهضة الفنية وصولا إلى التحديات التي يواجهها الفن أمام الزحف الرقمي .

المهم ؛ إن الفن غير قابل للتقنين وهو يقاوم من أجل أن يبقى قيمة غير قابلة للتعديل أو المساومة في مواجهة المحاولات التي تعمل على تدجينه وضبطه وفق مذاهب أو مؤسسات أو مدارس ولقد التجأ الفن طبعا فيما ينجزه الفنانون إلى التجريبية باعتبارها سبيلا للبحث واختبار أساليب مغايرة وتحريرا للمخيلة في جموحها وهي تحلق في عوالم غير معهودة تتنفس في مناخات مختلفة و تستكشف مجاهل تجلي ما خفي من جمالياتها غير المعهودة ؛ هذا التجريب أيضا يُطَوِّع أدوات الفن من أجل الاحتفاء بأشياء الواقع العادية يتوقف عند التفاصيل الصغيرة ويحتفي باليومي فيما يتجلي من العرضي ؛ هذا الطارئ الذي سوف يؤكد قوة حضور البديهة وجمالية التلقائية ؛ إن الخوض في هذه العوالم كإفساح المجال للتخيل دونما قيد واحتفاء باليومي وما يحويه من دوني ومهمل ومهمش وتحويل كل هذا إلى مادة فنية لهو سبيل للخلق بما هو وجه من وجوه البحث عن الجمال من خارج القواعد بمنأى عن النماذج وهو ما حول وجهة الفن تماما من شيء معطى إلى بحث مستمر ودونما توقف عن الأجمل؛ ولعل الفن هنا استفاد من العلم والتطور التكنولوجي في مجالات عدة من مثل السينما والفن التشكيلي والعمارة والنحت والموسيقى وهو ما أدى إلى ثورة في مفهوم الأدب الذي استثمر منجزات الفنون البصرية لتطوير الأجناس الأدبية من الداخل من مثل الرواية والشعر والمسرح بل و استحداث أنواع أدبية لم تكن موجودة من قبل ؛ غير أنه لابد من التأكيد على روح المغامرة ولحظات الوعي الجمالي الفارقة التي عبر التاريخ التي أوصلت بالفن إلى تقديم منتجات فارقة أيضا ودونما أسبقية

لها فلابد من الإشارة إلى الكوميديا الإلهية وأعمال ليوناردو دافنشي وأعمال مايكل أنجلو ميريزي والملقب كارافاجيو من بعده وخاصة لوحته «موت العذراء» وقد أدخل تقنية إدخال الضوء والظلال وهو ما سيحدث ثورة فيما بعد تحدث قفزة نوعية في الفن التشكيلي في كيفية التعامل مع البياض والتعامل مع الفراغ والألوان بكيفية إحداث انقلاب في الرؤيا المألوفة للألوان سواء إن كان الطبيعية أو الاصطناعية أو الفنية ولعل أهم انقلاب في هذا السياق إن للألوان سياقاتها الدلالية وهي كائن حيوي تقول كما تقول الكلمة في الأدب وتقول كما تعبر الحجارة مرصوفة في هيكل معماري فتهتف في من يتفرج فيها جمالا مختلفا بحيث يتهجى أبجديات وجودها من خلال ترصفها وتقول كما يهتف رجل في الشارع هنا مفارقة الفن الحقيقة إنها تهب الأشياء كينونتها الحقيقية / الحقيقية ويمكن القول نفس الشيء بالنسبة لفن العمارة حيث كانت القترة القوطية هي المهمد للانقلابات الكبرى التي أنجزها مهندسو العمارة الحديثة.

إن الفن هو التجريب؛ تجريب القدرة على احتمال الحياة في تصريفاتها المجهولة دونما اللجوء إلى قوى غيبية أو قوى موهومة؛ الشعر قوة للتحرر؛ الموسيقى قدرة على اختراق مجهول الموت؛ الفن التشكيلي تأويل مختلف ومتخلد لحالات الطبيعة في متغيراتها ؛ الطبيعة بما فيها الإنسان ومتعلقاته .

الفن هو التجريب ؛ تجريب قدرة الوعي على التأقلم مع المختلف ؛ قدرة الوعي على تحويل الموت إلى حياة ؛ قدرة ترويض ما هو متوحش على أن يكون مألوفا في نفس الوقت متوحشا ؛ قدرة تحويل ساعة الحداد إلى امتلاء أيضاً. كيف يمكن الامتلاء بالجرأة وليس فقط الإحساس بالمغامرة بل إنجاز المغامرة والخروج بشيء مختلف في صلب الجمال ؛ لعل هذا هو المطلوب ممن يبحث عن تأريخ

للفن ؛ إنه تأريخ انقطاعاته مع سلفه وتأريخ بداياته المتجددة ؛ ليس ثمة من إرث للفن وليس له من ماض.

الفن لا تاريخ له غير ما يبدعه من جمالية وفق مزاجية الراهن غير ما لا يؤسسه ذلك إن الفن ليس قابلا للتأريخ كما الإنسان والطبيعة ؛ إنه الكينونة. وللحديث صلة مع ناس خرجوا عن السياقات المعتادة وأبدعوا فنجحوا خارج الأطر المعتادة في الموسيقى أو الشعر أو العمارة أو المسرح أو الطهي أو موضة الملابس أو السينما ...

* * *

قصيدة بلقيس

سعد الثقفي

السعودية

عّبرَ نافذة ضيقةٍ ، كنتُ أُطِلُّ ، وكانَ حديثي وطعامي، وأوراق دفاتري ذات الحبرِ الأسودِ ، الذي يُقرأ لي ، ولا أستطيعُ أن أقرأه ، والأغنيات التي تصلُ إلى أُذنيّ ، وحتى الأُمنيات ، وكُلُّ ما أعرف وما لا أعرف ، كلُّ هذا، كان يأتي من النافذة.

والنافذة تطلُّ على لا شيء ، تطلُ على الكآبةِ ، أرمقها صباح مساء ، وأعرف التوقيتَ من رائحةِ طعامِ الحاجب البدينِ ، فالبيض هو طعام الإفطار ، والدجاجة المشوية طعام الغداء ، وفي المساء كان يأكل هذا المأفون فولا . فأعرف أنّ الليل قد بدأ للتو ، نسيت أن أخبركم بأنه لا ساعة في السجن ولا مؤذنٌ يؤذن . ولن يطلب منك أن تصلي أو لا ؛ فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليفسق يا سادة .

لم يكن لي جيرانٌ ، ولم أتلصص يوما على أحدٍ ، كنتُ إذا أردتُ النظر للشارع تخرج عيناي من محجريهما ، وتنظران ثم تعودان إليْ.

كانت تنظرُ كما تشاء ، وتعود إلى محجريهما، ولا أعرفُ ما رأتْ ، وأذناي تكبران أحياناً ، فتخرجان من رأسي ، وتعودان محملتان بالأحاديث ،حتى سئمت التصنت من نافذة لا تروق لمثلي .

وخلف نافذتي أربعة أسياخ من حديد، وإطارٍ عتيقٍ من خشبٍ ، ولوحٍ قديمٍ ، كنتُ أكتب عليه بالفحم الأسود. وكان الحزن يستوطن الغرفةَ، ويأتي من النافذة كما يأتي البردُ والمطر، والأصوات الغريبة ، التي كنت أشتاقها حين يغني بها حارس السِّجن ، الفتى الحارثيْ. كان أبي يُطل ليسألَ عني ، حين يأتي يجئ الهواء النقي .

وحين مات أبي ، بكت بلابلُ شجرة الأثل التي كان يسقيها بباقي وضوئه .

***

في ذات صباح احتفل العالم بالحرية ، وكنتُ وحيدا في سجني ، خلف النافذة المسكونة بالأحزانْ .

راودني خاطر، هل أكفر بالحرية ، هل أقتل نفسي ،أنتحر، إني أتكسر في الداخل أنفجرُ !

وبكيتُ، بصمتٍ حين عرفت بأن الوحدة بين القضبان أفضل من كذب البشرِ .

***

استيقظت صباحاً ،

كان الصوت بقربي ، يوقظني .

قم يا هذا ، قمْ !!

يعنيني الصوت ، يناديني ، يبتدرُ

ونظرتُ !

وجهٌ يعرفني لكني لا أعرفه ، كنتُ حلمتُ به ، لكنْ أين ؟ في ليلةِ كنتُ صديقِ الجنِ ورأينا ملك سليمان . كانت ترمقني لم تتكلم حين أخبرني الشيطان :

هذه بلقيس ، ألا تعرف زوج سليمان !

يا ربي !!

هل تأتيني في السِّجن ،

أتزور مليكة ذاك العصر، شقيا في سجن القصر!

رجلاها بيضاء مثل قوارير ، ويداها مثل البدر منير ،

والعينان ، عينا بقر الوحش البري ، ما أحسنَ هذي العينان .

بلقيس تواسيني في سجني ، وتسلِّمُ ، ما أطيب أهل اليمن ، رقاق قلوب

لكن أين سليمان ؟ أيتركها تتنزه ، تخرجُ دون جواريٍّ أو حرسٍ ، عارية السيقان، وحاسرة الرأس ، أتضاحكني بلقيس ، والعرش اليمني لمّا يتزعزع. لكنٍ ما شأن سبأ ؟ أوَ تَتْركَ مَمْلَكةً ، وترضى بالعيش – دون المُلك – في ظل سليمان!

– إني اخترتُ سليمان ، اخترتُ الإنسان ، وخلّفتُ ورائي المُلك ،

والعرشَ اليمنيَ ، وتلك التيجانْ .

قلتُ لها :

يا زوجة من يملك أمرَ الطير، وأمر الجِنِّ ، وكُلُّ الأشياء ، إني عُذِّبتُ بدنيايَّ ، كرهتُ العالم ، والحرياتِ الأربع ، والسِّجن الموجع .

فتواسيني ، وتودِّعوني ، وتخفف بعض مصابي ، وتستنكر عصر الظلم ، وتتذكّر عصر سليمان ، حيث العدل ، ولا يمكن لإنسانٍ أن ينهان .

قامت لتودِّعني ، قالت لي :

رسولي الهدهد ، سيُخبِرني عنك وعن أمرك يا مسجون بعصر الطغيانْ .

***

وجهٌ يمنيٌ ودَّعني !

ما أحلى وجهك يا بلقيس ،

ما أحلى صُنع الرحمن !

إنّك أجمل أهل الأرض ، يعجز عن وصفك أي لسانْ .

***

وصحوتُ ، من الحلم أنادي : بلقيس ، بلقيس ، التاج ... السلطان !

خذيني من زمني ، أريدُّ زماناً غير زماني ، ومكاناً غير مكاني ، خذيني كي أعمل جنديا مثل الطير ومثل الجنِّ ومثل النمل الأبيض ، خذيني ، فالنافذة تضيقُ الآن ، والسَّجان ، قارب يغلقها في وجهي السّجانْ .

إني اخترتك يا بلقيس ، اخترت العصر الغابر ، أريد صديقاً من نملٍ ، وصديقا من نحلٍ وصديقا من جنٍّ ، وأبيع شعاراتي ، وطني المخذول ،

وآتيكِ بعرشكِ لو شاء الله ،وقدّر لي مثل الشيطان .

* * *

يا سمرة الماء..

شتيوي الغيثي

السعودية

أهلاً حبيبتي السمراء.. إن لنا ... في شُرفة الغيمة البيضاء مُعْتَنَقَا
هاتي يديك لنرقى فوق عالمنا ... سيلحقُ الماءُ فينا حيثما اخْتَنَقَا
البحرُ يغرقُ في عينيكِ يا غَرَقي ... ألن تعيدي له الأمواجَ والشَّفَقَا؟
يا فتنةَ الطِّينِ في أمشاجِ أعيُنِنَا ... هل كنتِ إلا بقايا الماء مُنْعَتقَا
طيري إليّ كعصفورٍ سأطعمهُ ... توتاً.. وأفتحُ عن أقفاصه الأُفُقَا
هل أنتِ من صَنَعَتْ حُبّي كزوبعةٍ ... أم أنتِ أحرقتني.. أم كنتُ مُحترقا؟
إنّي أراكِ أمامي فاكسري صنمي ... لن يُصبحَ الحبُّ بين الناس مُختلقا
إنّا كطفلين فوق الغيم ملعبنا ... قد مرّ عمرٌ على الطفلين ما عَشِقَا
كنّا نُفتّشُ عن حلم نُخبّؤه ... منذُ الطفولة.. كُنّا نَزْرَعُ الطُّرُقَا
كُنّا وكُنّا.. وكانت ألفُ أغنيةٍ ... في راحتينا..وكنت النورَ والغَسَقَا
كانَتْ أمانيُّ عَيْنَيْنَا حدائقنا ... والصبحُ عن وَجع العشّاق ما انْفَلَقَا
أنتِ الحضارةُ في أعلى مَرَاتِبِها ... لا تَتْركي البَدويَّ المكانَ مُنْغَلقا

وَعلّميني دُرُوسَ الحُبِّ قاطبةً ... وَخبّئي لي مِنَ النّجْمات مَا اتْفقا
إنّي أتيتك.. خلفي الرّمْلُ يَتْبَعُني ... وفوق كتفي ثوبُ الشمس ما رُتِقا
هل تسمعينَ صَهيلَ الخيلِ في لُغَتي؟ ... أم تسمعين هديرَ السّيلِ مُنْدَفقا؟
آمنتُ أنكِ شعرٌ كنتُ أكتُبُهُ ... من ألفِ عامٍ فلا تَسْتَوقفي الورَقا
فَمُذْ عرفتُكِ كنتِ الشّمسَ طالعةً ... والنّارَ.. والنُّورَ.. والأشجارَ.. والعبقا
وأنتِ كلّ نجومِ الليلِ إذ عَرَفَتْ ... مقاعدي في سماءِ الحُبِّ مُسْتَرِقا
يا من تَوَحّدْتُ في أرْجائها عمري ... بَحْرٌ تَصَوَّفْتُ في أعْماقه غَرَقا
مائيةَ القَلْبِ كُوني بَعْضَ أوردتي ... ففي شِفاهيَ أشْكُو الجوعَ والرّمَقا
كوني الْتماعَ سَرابِ الشّمسِ في أُفُقي ... رِجْلايَ خَلْفَ أمَاني عُمْرِنا انْسَحَقا
كوني التي لم تَكُنْ من قبلُ يُشْبِهُهَا ... شيءٌ.. وليس استعار الشعرِ ما سُرِقا
تبوّئي في سَوَادِ العَينِ يا أملي ... لن يصبحَ الحبُّ مظلوماً ولو شُنِقا

* * *

أتضجَجَر

عبدالعزيز بخيت

السعودية

أفْ..

في اللحظة هذي.. كلٌّ منشغلٌ بالدنيا

وأنا منشغلٌ في حرفْ

الشعر المكتوب على ورق التوتِ

سيأكله الرفْ

الكِلْمة في لحن القول يخرّجها النحو

ويخذلها الصرفْ

كل جهات الأرض أمامٌ

ينتكس الركب ويصبح كل أمام خلفْ

للدين مصادره الـ "شتى"

شتتها العُرفْ

الفكرة أجنحةٌ بيضاء مُذَهبةٌ

والخشية سقفْ
الأعلى منحدرٌ بالفطرةِ
والأسفل منحدرٌ بالخسفْ
طلع النخلة لا يدنو
ألعالي يدنيه القطف
تنقبض الأرض بأقوات الجوعى
إذ يتسع بآكلها الكفْ
يخشى الجائع إنْ مدَّ إلى فيه اللقمة
أنْ يأكل من يده الضِّعفْ
لا يعثو في حيٍّ بنات الليل زناةٌ
إنْ تاب القوّاد وعفْ
أهل البيت يجيدون الرقص على حِدَةٍ
لا حاجة أن يضرب رب البيت على دفْ
الحاجة تفترض الفوضى
في طول الصف
مَنْ بدأ الركض إلى لا جدوى
أدركه الوقفْ
الحيلة زاد المفتون بأوراق النقد
وزاد المشّائين إليه الخف
لا ذنب لمن يأكل حدَّ التخمة سحتًا

الذنب لمن غضَّ الطرفْ
الأعين لصٌّ
تسرق بالنظرة ما يجمع في الرأسْ
أغصان الأيك طِوالٌ
إنْ نسيَ الحطاب الفأسْ
النخبة يقتلهم أنْ عجزوا
والعاجز تقتله لا بأسْ
الناقد مهتمٌ بالجزء المملوء وبالجزء الفارغ
والظامئ قد شرب الكأسْ
ثقل الحال على واصفه
والحال على حامله خفْ
نصف الحبكة مخبوءٌ
و الآخر مخبوءٌ في أول نصفْ
تزدحم اللغة على شفتينِ
وينعدم الوصفْ
أفْ..
سبّاحًا كنتُ سأقطع هذا البحرَ
ولكنْ جفْ.

* * *

مشاكسات

عبدالله زيد صلاح

اليمن

1: نزيف:

لأول مرةٍ تأتي

لها سِفْرٌ ترتلهُ

ولي سفرٌ أبعثر حشده

من فَرْطِ رغبتِها

عزفت النار

عَسلٌ مصفّى

عِصمةٌ في الرجفةِ الأولى

وفي الأخرى بياضْ .

لأول مرةٍ تمضي

لها ريحٌ

ولي ريحي

ولكنّا على عجلٍ نشاكس ما تبقى

من مساحيقَ المساءْ

لأول مرةٍ

تأتي وتمضي

والإزارُ

أشدهُ وتشدهُ

في فتنةٍ سأمت مصابيح النزيفْ .

2: سخونة :

من أنا ؟!

....

أنا قشةٌ

في شاطئ الأحزانِ

تسحقُها حروفُ الذكرياتْ

أنا دمعةُ الخيطِ الرفيعْ

وحوافرُ السفرِ البعيدْ

أتحسسُ الوجعَ القصيَ على الوجوه

أنا رغبةُ الصوتْ

وأنت جوادُ الصدى

ولكن وعي المكان يُجنُ

فأصبحُ من دونِ لونٍ

وتمسين ساخنةً كالزمانْ .

3: عراك :

أعشى العينيين

كمْ مراتٍ

يأخذُ تفكيري

حِينَ أراهُ

يتحسس ما يفرحهُ

......

إنَّ الهمساتِ

لَها روحٌ تَمنحهُ وِرِدَاً

إن رتلها عادَ بجوهرتين

وعلمِ الرؤيا.

يا صاحبةَ الأعشى

لا تقصيه بعيداً

إن قاد خطاك نحو تخوم المدْ

قد يفتحُ أرضاً لا تعرفُها

إلا ذاكرةُ الشهوةْ

قد يُسقطُ عرشاً

- طالت مدتُهُ -

برغوةِ عينيهْ .

أنت القصيدة فلا ترحلي..

عبدالكريم شياحني

المغرب

كما لو أن الصهيل

يبرر نافلة الوجود..

كما لو أن الموت أبيض

يصور مزاج أقبية سود..

كما لو أن فجرك

ينفض أنقاضه حاملا آية النهار...

تبارك احتمالات التسلق قدح نار مقدسة

أجلس إليك يا ليالي المشرعة،

على آخر الصبر..

نذرف كسل الصيف على طاولات من خراب...

آه يا فاتنة اليقظات المباغتة..

تحملين صرامة القواقع

اضطراب موجي و حلم البحر

تخرجين آلهة اليابسه

تعلقين رأس اليقين أسفل المقصله

و آآآه يا تاريخ الهمس...

أناديك لندمن جرعات التمرد

تناديني ليصمت ميناء ساعتي...

تنهمر الكلمات من أصابعي

تارة،ضاحكة تتراقص

و كرة أخرى،زاحفة نحو التراب

ينسفها اشتباك الطريق بالطريق!

و أبعد من ميلين

أعلن صاغرا حبي

تحضنين المفردات و تتصنعين

السذاجة...

ماكر هو الحب في شفتيك؛

لي جرس يستفيق

يوقظني

إذ نلتف حول دوائر البعد

نسقطه بيننا

يتراجع هامسا:

هذا ميلادك، احفل و ادع الحبيبة

ارقص رقصتك الأخيرة،

و ليشاركك «زوربا» سيمفونية النوارس..

لكن لي قمما تعلوني يا سيدي

البعد

و أحزانا بحجم الوطن

فيها الصحو

و فيها الورد

و لغة لا أفهمها،

فهل أرابط في فلك

الذكرى؟

أم سيستبيحني

الغياب؟؟

* * *

مرافئ.. لبوح القمر

عبدالمجيد إبراهيم قاسم

سوريا

عبق الحنين مدائن صمته
هام بريق اللهفة في عينيه
راح يخطُّ لها الكلمات:
حُبّكِ نهر ينهل من أعماقي
ينثر فيها بذور الضياء
حبكِ قدَرٌ يُزهرُ
في صفحاتي
يوغل في الذاكرة الأولى
عندما كنّا نسافر
بين أحلام النجوم
نغفو على زند الندى
ونتيه في عطر الغروب..

حين التقيتك في دمي

تنثرين الشهد

في نهر الوريد

..يا من أحنُّ لصوتها

حين يُزهر في

ظلال العاشقين..

حين أزهر من آهات

«مم»(*)

تلك التي ناجى بها

وأضحى نغمةً للعابرين

من نبض "فرهاد"

الذي صاغ القصائدَ لهفةً

كي يبلغ الأسرار في قلب

التي نادته من رحِم السنين.

لامست كلماته وجدانها

أضرمت في قلبها

(*) بطل الملحمة الشعرية «مم و زين» لأمير شعراء الكرد «أحمدي خاني» الذي عاش بين عاميّ (1650 – 1706).

نار الحنين

كتبت له فوق الغمام :

مبكّراً يأتي الصباح

متأخراً يأتي القمر

لكن طيفكِ دائماً

يتلو اشتياقي

قبل أن يأتي الصباح

وبعد أن يغفو القمر

أيها المنثور في مرافئ الشريان

يا من يسافر عطرها

اللمّاح بين خمائلي

يا أعذب الواحات

في صحراء قلبي

يا ملاكاً يغزل الأحلام

من لون الفصول

يزهو كجرحٍ لا ينام

يا بسمةً تتلو شفاهي

في كلِّ ليلة عندما ..

يأتي السكون

أجلسُ كأسيرةٍ بين

جدران الصدى

وتطوف بي ذكرى

لقاءاتٍ مضت

كانت لنا أرجوحة

في غفلة الأحزان

أتذكركْ ومعي القمر

والسماء تردِّد

أنشودتي الصمّاء ..

تجيئُني قسمات وجهك

في السكون

تنثر الأضواء في

عتمات روحي

عندها..

أشعر وكأنّه سِحرُ الربيع

سيُزهر في راحتيّ..

أنا لوحة منذورةٌ للريح

لا تألفُ التعليق

إلا على جدار قلبك

أنا نبعُ ماءٍ هائمٍ..

لا يرتوي إلا إذا ذاق

العذوبة من شفاهك
أنا "زين" التي بحثت
طويلاً عن هواك
تعالَ يا مهد الأماني
فسياط بُعدك أرهقت
نهر الجسد
والأزقة بعدك تشكو اليباب
عدْ إلى بستان قلبي
عد إلى عشّ الحكايا والحنان.

* * *

ومع ائتلاق البوح
نادى بصوت الروح..
من أجل عينيكِ سآتي
أحمل باقات شوق
أرتدي العمر الجديد.

* * *

الشعرية مطلب عزيز ومسلك مخاتل

عبدالله بن سليم الرشيد

السعودية

أكاديمي وباحث

مراودة اللغة الشعرية المجنحة واقتناصها مطلب عزيز، لا تكتمل جماليات الشعر وخصوصيته من دونها. ولن يكون للشعر حظٌّ من (الشعر) إلا بها.

وقد أفاض نقاد العرب القدماء والمعاصرون، وكذلك النقاد الغربيون في بيان أهمية التخييل في الشعر، وضرورة اشتماله عليه، وعده القدماء حدّاً فاصلا بين الخطابة والشعر. أقول ذلك دون أن أفيض في مفهوم التخييل عند النقاد، مشيراً إلى تعدد دلالاته ما بين صناعة الصورة والأثر النفسي الذي يترتب عليها ودلالات أخرى لا داعي لسردها.

ومن استعرض مدوّنة الشعر العربي على مرّ عصوره وجد أن القوة التخييلية هي المتحكمة في روائعه الخالدة، وأن التصوير الفني بأنواعه المتعددة هو لباب الشعر عند النقاد وعند الشعراء معاً.

وعلى هذه الطريقة يمضي شعرنا الجديد متوسّلاً بتقنيات التخييل المتجددة،

فيأخذ من آداب الأمم الأخرى بعد أن تشبّع بتراثه الشعري العربي، ويمضي موغلاً في صبغ النص بالصورة حتى يوشك أن يصبح مجموعة من الصور تختزن من الإدهاش والإغراب ما يستوقف المتلقي.

ولكن الإلحاح على جعل كل النص الشعري متّسماً بذلك قد ينسف جسوراً – لابدّ لنا منها – بيننا وبين من نتوجه إليهم بخطابنا الشعري. وربما كان ذلك سبيلاً إلى انغلاق النص على نفسه، وانقطاعه عن تلبية حاجة المتلقي الجمالية.

وعلى ذلك يكون من الخير للشعر ألا تكون الشعرية (وأعني بها هنا التصوير الفني القائم على الخيال) غاية بذاتها، إنها – في كلّ أحوالها– وسيلة، حتى عند من يقول: إنه لا يتوجه بشعره إلى أحد؛ لأن مجرّد لِياذه بالشعر – في تقلب أحواله وتأجج مشاعره– هو نوع من التنفيس، وهذا التنفيس هو الغاية والشعر هو الوسيلة.

ومن أجل ذلك أقول: نحتاج إلى التخفيف من حدّة الشعرية.

أذكر كلمة لفرلين قال فيها: السذاجة أغلى صفة يجب أن يعتدّ بها الشاعر إذا ما أعوزه سواها.

وفرلين لا يعني العوز المطلق، أي أن يكون الشاعر عاجزاً عن تجاوز العادي والمكرر والمألوف، بل يعني العوز المؤقّت، أي أن يرى الشاعر أن إيغاله في التجاوز الفني قد لا يسعفه في الوصول إلى غايته، أو أن تسيطر عليه حالة (بين بين) فيعمد إلى تبسيط الموقف الشعري ومزجه بشيء من لغة النثر.

وتبسيط الموقف الشعري هو ما يشيع التعبير عنه بين الأدباء بـ (السهل الممتنع)، فهو بعيد عن تجليات الشعرية وإيغالها في المجاز، ولكنه صعب المرام.

لو أردنا محاكمة كثير من تجليات أبي تمام وحكم المتنبي وبدائع ابن الرومي وغيرها لوجدنا أكثرها قريباً من لغة العقل، اقرأ لأبي تمام:

وأعجب لغوغاء إن تشبع فقد رضيتْ رضى السوائم أقصى همِّها العلفُ

وللمتنبي:

ذلّ من يغبط الذليل بعيش ربّ عيش أخف منه الحمامُ

ولابن الرومي:

وإذا امرؤ مدح امرأ لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءَه

لو لم يقدّر فيه بعد المُستقى عند الورود لما أطال رشاءَه

إنك لن تجد في الأبيات أعلاه إيغالاً في الشعرية، فليس ثمّ صور مجنّحة أو خيال مغرق في البعد، وهذا لم يسلبها كونَها من الشعر البعيد الأثر، العميق الدلالة.

بل إن كثيراً من الشعراء المشهورين في العصر الحديث مال شعرهم إلى التبسيط والسذاجة أحياناً – السذاجة التي يريدها فرلين– ولهم جمهور لا من القراء العاديين فقط، بل حتى من النخبة مثل نزار قباني والقصيبي وأحمد مطر وآخرين.

إن (الشعرية) قد تكون مصيدة يقع فيها الشاعر، فيكون همه أن يلفت النظر بتركيب غريب مفتعل، أو صورة موغلة في البعد، فيضيع الشعر حينئذ في مغامرات شكلية لا حاصل من ورائها، ولو تأملنا بعض القصائد التي تنشر في الصحف والمجلات والمنتديات لوجدنا كثيراً من التراكيب الخارجة عن العادة والصور المحيّرة، الشديدة الانزياح عن المعتاد، ولكننا لا نجد لها متّكأ مطمئناً في نسيج النص، ولا تلاحماً بنيوياً يشي بأن وراءه عمقاً. نعم قد تستوقفنا الصورة

الشعرية وهي مستلّة من سياقها، وتدهشنا ونطيل التأمل فيها ونعجب كيف استطاع الشاعر تركيبها، ولكنها تظلّ غريبة نافرة في داخل النص، وليس بينها وبين سائر الصور وشيجة ولا تلاؤم.

يقول حازم – وهو أحد فقهاء الشعرية– : وفي الشعراء"من يقصد الإقناع في كثير من معانيه– لأن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية... وقد كان أبو الطيب...يحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيِّلة لأنه كان يصدِّر الفصول بالأبيات المخيِّلة ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدّم من التخييل ويجمُّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيِّلة في الفصل التالي؛ فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك". وهذا القول العميق يعني فيما يعنيه أن في الشعر العظيم ما لم يقم إلا على القول الخطابي لا على الشعري. وفي الاتجاه نفسه تحضرني كلمة لأديب غربي خلاصتها أن القصيدة العظيمة لا تخلو من النثر.

إن استمرار السرَف في افتعال الشعرية واستمرار التصفيق لها – دون النظر في العواقب – قد يوصلنا إلى إيمان مطلق بقول محمود درويش:

قصائدنا بلا لون

بلا طعم بلا صوتِ

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيتِ

وإن لم يفهم البسطا معانيَها

فأولى أن نذرّيها

ونخلدَ نحن للصمتِ

* * *

خطاب قصيدة النثر بين الشعري والجسدي

محمد صابر عبيد

العراق

أكاديمي وباحث

مدخـــل:

تكتسب علاقة الطبيعي بالثقافي أهمية إجرائية خاصة في تنظيم فضاء البنية الاجتماعية عموماً، وما يعكسه هذا التنظيم من مرشّحات على فضاء البنية الأدبية خصوصاً، وعلى الرغم مما يبدو على استراتيجية العلاقة بين الطبيعي والثقافي من تباعد وتضاد وتناقض أحياناً، إلا أن ثمة تواشجاً مرجعياً وتضافراً دينامياً بينهما، إذ إن «الطبيعة معطاة لنا عبر التجربة المباشرة، أو كما يقول «روسو» إنها ذات وجود تلقائي وصادق في ذاته، ولكنّ هذا الوجود المعطى يعاد تحديده باستمرار داخل ثقافة معينة، والثقافة هي معطى غير مباشر، إنها ذلك العالم المصطنع، أو المجهز، كما يقول روسو أيضاً، فالإعداد والتشكيل هما المحتوى الجوهري للثقافة»(1). بمعنى أن الطبيعي هو أساس الثقافي ومرجعيته المركزية، لكنه خضع على يد آليات التحويل لإعادة إنتاج – قراءةً وتعديلاً وتكييفاً وتغييراً وتحديداً وتطويراً وتشكيلاً

– تناسب الزمني والمكاني والحدثي، حيث جرت إعادة الإنتاج في ظلّ حاضنته وعلى وفق قوانينه وقواعده ومواضعاته.

يتمخّض تمظهر الثقافي وهيمنته عن تصاعد ما، يتمثل في قوّة ضغطه على المحيط الذي يشتغل فيه، يدعوه – فوكو – بـ (السلطة الثقافية) وهي تتوغل في البنى وتؤثر في نماذجها وتبلور قضاياها، ذلك «أن هذه السلطة ليست مجرّد تشكيل للعلاقات الاجتماعية من خلال عملية ديناميكية داخل المنتج الثقافي، ولكنها أساس منطقي شمولي في عملية التصوير الجمالي لأشكال هذه السلطة في الخطاب الثقافي التي لا تظهر إلا بالاستقراء»(2)، على النحو الذي ينفتح فيه الخطاب الثقافي على مجمل الخطابات المجاورة والمحايثة – تأثيراً وتأثراً –، ولاسيما الخطاب الأدبي في منظوره الجمالي التعبيري. إلا أن هذا الخطاب الأدبي لا يتحدد بجمالية بنيوية خالصة مسجونة في إطار التشكيل اللغوي اللساني والبلاغي حصراً، بل يتأسس على جمالية تكوينية تقارب فضاء العالم وتُدخِل عنصر الجمالية في إعادة تشكيله وتأهيله للاستقبال والتفاعل، على النحو الذي يتحوّل إلى مستوى تداولي. وإذا ما تحدّد الخطاب الأدبي بالخطاب الشعري على نحو أجناسيّ مخصوص فإن العلاقة ستأخذ بعداً أكثر حيوية وعمقاً في الرؤية والتداول، لأن الشعر بحساسيته الأنموذجية الخاصة عادةً ما «يبحث في جوهر الأشياء ولا يستهدفها، خلافاً لما تتوقّع الذات المفردة في تصوّراتها المقابلة للتصوّرات العامة»(3).

وإذا ما عاين النقد الظاهرة الشعرية بوصفها ظاهرة لغوية لسانية بالدرجة الأساس فإنه سيغفل بالضرورة أبعاداً كثيرة ذات مساس جوهري بتشكيل النص، يكون من الصعب عليه إدراك قوّة تمثيله للواقع والأشياء من دون مقاربتها، ولعلّ في مقدمة ذلك «إدراك الأبعاد اللاشعورية»(4) في منظورها السايكولوجي المعبّر

عن باطنية ذات قدر عالٍ من الإسهام في إنتاج النص الشعري. فضلا على ضرورة «رؤية المضمر الأيديولوجي وعلاقة ذلك بالذاتية المضمرة»[5] بوصفه مرجعية محرّكة للكتابة والتعبير عن أزمة ما، تسعى الذات الشاعرة إلى تعويمها واستظهارها في التشكيل النصّي، وأبعاد أخرى تتحرك وتتمظهر بتحرك وتمظهر الحادثة الشعرية في المحيط. ولا شكّ في أن النص على هذا الأساس ليس حادثة لغوية مستقلة ذات تشكيل بنيوي مغلق على ذاته ومكتفٍ بها بعيداً من مجاوراته ومحيطاته، بل هو كما وصفه عبد الله الغذامي في مشروعه «حادثة ثقافية»[6]، تنفتح على حقول كثيرة بالرغم من خصوصية كينونتها اللغوية ومظهرية تشكيلاتها البلاغية .

إن من أهم المقاربات الحيوية التي يقترحها النقد الثقافي استناداً إلى المعطيات آنفة الذكر هي الذهاب إلى منطقة المسكوت عنه والمهمّش والثانوي، والعمل على رفعها إلى مستوى المركز الذي انشغل به النقد الأدبي انشغالاً يكاد يكون كليّاً، وربما كانت قصيدة النثر أحد أبرز النماذج المهمّشة في سياق الشعرية العربية، إذ حظيت بإهمال مقصود ذي نزعة طائفية وإيديولوجية، وذلك للمفارقة الأجناسية التي يعكسها المصطلح «قصيدة / النثر» في منظور مركزية النقد الأدبي.

مقاربة أولى: الجسد المستنزف/ بيان موت القصيدة الحرّة:

استطاعت القصيدة العربية الحرّة (قصيدة التفعيلة) ـ والعراقية منها على نحو خاص – على مدى نصف قرن تقريباً، هو كل عمرها التاريخي والفني، أن تحقق إنجازات باهرة على مستويات التحديث الشعري كافة، وتنقل الفن الشعري إلى مراحل تشكيلية متطورة جداً لم تتمكن كل محطات الحداثة التي مرّت بها الشعرية العربية في مختلف عصورها – في ظلّ سيادة الأنموذج التقليدي (العمودي) من تحقيقها .

ذلك أن القصيدة العربية الحرّة ولدت في خضمّ متغيرات حضارية

وتحولات ثقافية كبيرة شهدها المجتمع العربي على اختلاف أصعدته، وتمكنت من تمثيلها والاستجابة لها على المستويين الشكلي والموضوعي، وفرضت أنموذجها على الواقع الشعري العربي جمالياً وثقافياً على صعيدي ضخامة المنجز وكثافة التداول. وكانت السنوات الخمسون ـ تقريباً ـ التي شغلتها هذه القصيدة وأثارت ما أثارته من قضايا فنية وسجالات ثقافية، حافلةً بكلّ أساليب التحديث والتجريب التشكيلي والفكري والثقافي التي طالت كل طبقات الخطاب الشعري.

إنها من الغنى والثراء بمكان بحيث قدّمت لنا شعراء كباراً تمكّن عديدون منهم من فرض مدارس شعرية خاصّة بهم، أو تشكيل متون شعرية أساسية تنتمي إليهم، ويمكن في هذا السبيل الإشارة إلى (المتن السيابي) المنتمي إلى تجربة الحياة، و(المتن النازكي) ذي النسق الأنثوي، والمتن (الأدونيسي) المنتمي إلى تجربة المهارة والصنعة الشعرية العالية، و(المتن الماغوطي) ذي الخصوصية المتفردة على صعيد قصيدة النثر التي جاءت محايثة لتجربة القصيدة العربية الحرّة.

وكان للشعراء العراقيين ـ كما هو معروف ـ الدور التأسيسي الرائد لمعظم أشكال التنويع والمغايرة التي اجتاحت جسد القصيدة العربية في هذه المرحلة، إذ إن الشعر العراقي في تشكيل خطابه النوعي كان دائماً أكثر غنى وعمقاً واستجابة لمنطق العصر ومقتضياته الثقافية والإنسانية والحضارية. لذا فإن قضية تقسيم الشعر العراقي الحديث – ومن ثم العربي عموماً – إلى أجيال بحسب العقود ابتداء من الجيل الخمسيني «الروّاد» ثم الستيني والسبعيني وهكذا، – على الرغم مما تمخضّت عنه هذه القضية من تباين واختلاف وتناقض في وجهة النظر النقدية إزاء هذا التقسيم ومقترحاته النظرية ونواياه – تكرّست بمرور الزمن على نحو فاعل، وأخذت دورها في الدرس النقدي والأدبي والثقافي والفكري، ولاسيما بعد أن أصبح الصراع والحوار والسجال والمنافسة بين هذه الأجيال الشعرية المتعاقبة

يأخذ شكلاً مهماً من أشكال الفعل الثقافي الخلاّق والمنتج . وأحسب أن كلّ جيل من أجيال الشعر العراقي الحديث قدّم للشعرية العربية ما يمكن أن يعمّق شعريتها، ويسهم في تحديث خطابها وتوسيع رؤيتها الثقافية ـ على اختلاف حجم هذا العطاء من جيل إلى آخر ـ.

وكان سهم التطوّر عبر الأجيال يسير دائماً باتجاه مغادرة التقاليد الشعرية والبحث عن مجالات شعرية أرحب وأكثر حريّة، وذات صلة بالفضاء الثقافي المعزّز للروح الإنسانية في انفتاحاتها الرحبة، وثمة شعراء من أجيال سابقة عملوا على استيعاب كلّ المتغيرات الثقافية وتواصلوا مع الأجيال اللاحقة – إن لم أقل تفوّقوا عليها أحياناً –، غير أن الصراع من أجل البقاء كان يقود دوماً إلى تمترس بعضهم خلف إنجازاتهم، والدفاع المستميت عن نماذجهم بأساليب تتجاوز الفن والنظرية أحياناً. وبقي الشعر العراقي – في رحابة فضائه وثقافية رؤيته ـ عصيّاً على القولبة والتنميط والنسقية، لأن هذه الأرض الساخنة تتفجّر عطاء إبداعياً مستمراً لا ينتهي، فكان أن ظهرت إثر التحولات الكبيرة التي حدثت للإنسان العراقي مطلع الثمانينيات في مجالات الحياة كافة ما اصطلحنا عليه بـ «قصيدة النثر الحديثة في العراق»(7).

هذه القصيدة التي تستجيب بعمق وإدراك نوعي وفني لمنطق التحوّل الثقافي وضروراته ومشكلاته الإنسانية الكبرى، بعد أن أعلنت القصيدة الحرّة موتها عن عمر يناهز الخمسين، استنزفت فيه كلّ فتوّة هذا الجسد ومؤونته وذخيرته وطاقته الخلاّقة، وتركته عاجزاً أعزل من كل ما يمكن أن يعينه على مواصلة الحياة بقوّة وكبرياء، وحوّلته إلى أنموذج نسقي متكرر ومتشابه ونمطي. من هنا يمكن النظر إلى قصيدة النثر بوصفها مستقبل القصيدة العربية على النحو الذي رآه إحسان عباس بقوله «أما مستقبل القصيدة العربية فلابدّ أن يقود إلى

ما نسميه قصيدة النثر، حيث لابدّ من مزاولة هذا الشكل، ولا بدّ أن ينتهي إليه النظم الشعري، فقد يأتيك ملل من الإيقاع المنظّم، والملل عامل مهم جداً في نشوء المدارس الأدبية»[8]، بحيث تمكنت هذه القصيدة من أن تفرض أنموذجها على النحو الذي يناسب مزاج العصر وذوقه الثقافي والأدبي ويستجيب لضروراته ومعطياته. ولعلّ أبرز معالم إعلان الموت هذا تتمثل – عملياً – في أن القسم الأبرز من فرسان هذه القصيدة غادر الحياة، والقسم الثاني آثر الصمت والعزلة والانزواء بعيداً عن حرارة المشهد، وسقط قسم ثالث في مياه الارتباك والقلق والحيرة، ولم يعد يدرك ماذا يفعل في ضوء سرعة المتغيرات والانقلابات الفنية المهددة لثبات الوعي وتقديس الأنموذج. أما القسم الآخر الذي بقي متشبثاً ومتواصلاً ومنتجاً للأنموذج بصورته النسقية عالية التكرار والإعادة، فلم يتمكن منذ سنوات ليست بالقليلة من أن يكتب أفضل مما كتب – إلا في حدود نسبية ضيقة ـ .

إن الجيل الجديد «جيل قصيدة النثر الحديثة في العراق» قدّم ويقدم أسماء ونصوصاً مهمة، تشتغل بوعي وموهبة على التواصل مع النبع الحيّ والأصيل للشعرية العربية في العراق، وتمكنت بالرغم من الظروف البالغة القسوة من انتزاع مواقعها وقيادة حركة الشعر العراقي في هذه المرحلة بالذات، وأخذت هذه المواقع تتعزّز وتتكرّس قيمها الثقافية يوماً بعد يوم، ذلك أن أمل هذا الشعر ومستقبله معقود عليها، وهي – كما يبدو – أمينة على هذه المهمة التاريخية الصعبة وتستجيب على نحو عميق وفعّال للخصوصية الثقافية والتاريخية التي تمتّعت بها .

مقاربة ثانية: اللؤلؤة السوداء الجسدي/ الشعري المغاير:

اجتهد مشروع (اللؤلؤة السوداء) النقدي[9] في مقاربة «قصيدة النثر الحديثة في العراق» مقاربة نقدية كلية، تشتمل على فحص نظم البناء في هذه

القصيدة وتحليل شعرياتها ومتابعة تطور منظوماتها ومقترحاتها في التأسيس، فضلاً على استشفاف رؤيتها الثقافية الجديدة في إطار بعديها الزمني والمكاني.

إن ثنائية الجسدي/ الشعري بأنموذجها الفني – الثقافي المتعدد في صوره وقضاياه، أصبحت اليوم – ولاسيما في شعرنا العراقي الحديث – بوابة مهمة للدخول إلى عوالم هذا الشعر وفضاءاته ومتاهاته ورؤاه، بحكم عوامل تاريخية ومؤثرات ومتغيرات ثقافية عميقة ومعقدة، في الوقت الذي هيمن فيه الثقافي واحتوى الطبيعي أيضاً. إذ تذهب الدراسات السيميائية – التي انفتحت على تحليل الشفرات النصيّة في طاقاتها التمثيلية – إلى أن كثيرا مما نعدّه طبيعياً هو في حقيقته ثقافي، فالنقد في جزء مهم من حقول اشتغاله «هو عملية كسر الألفة المتواصلة، أي التخلّي عن التقاليد واكتشاف شفرات كانت قد تأصلت إلى حدّ أننا لم نعد نراها، بل نظن أننا نرى من خلال شفافيتها الواقع نفسه، ولا يكون هذا الإجراء مهماً وقوياً في مكان، مثلما يكون في إدراكنا لأجسادنا نحن، فنحن نظن أننا نعرف أنفسنا مباشرة، لكنّ كلا من «نحن» التي تعرف والـ «أنفس» التي تعرف تتخللها الشفرات بعمق، إي أنهما مشفرات ثقافية حتى النخاع»(10).

إن إدراك الجسد ومشاغلته ومحاورته هو تفعيل طاقة الحفر فيه وصقل لغته الكاشفة واستشراف إمكاناته الثقافية، فقراءة أفق «الجسد قد يكشف ما تخفيه اللفظة»(11)، وهو في لغته العميقة المعبّرة يضاهي قوّة اللسان التعبيرية، إنه مكبّر ومجسّم، إذ إن «الإنسان يتكلّم بجسده مثلما يتكلّم بلسانه»(12)، وكلّما تضاعفت فعالية الكلام الجسدي تمكّن من إنشاء تقاليد ثقافية وعادات كلامية تضاف إلى حقول المعرفة، وتؤدي إلى «اكتشاف وابتداع حقول دلالية جديدة بوساطة توظيف المعطى الجسدي»(13).

من هنا كان للجسدي بتوجهاته الحسيّة وأفعاله الثقافية المتنوعة تأثير باهر

في المشهد الشعري البانورامي لقصيدة النثر الحديثة في العراق، وأخذ هذا التأثير يتجاوز كثيراً حدود هذا التأثير والاستخدام الجزئي في مشاغله النوعية، أو استعارة المظاهر لتحقيق غايات معينة، تجاوز ذلك إلى عدّ (الجسد) بؤرة مركزية للفعل الشعري ذات أثر ثقافي، وتمخّض العمل على هذه البؤرة عن إنتاج جماليات خاصة أشاعها وكرّس تقاليدها الاستخدام الواسع والفعّال والخصب للغة الجسد وشفراته، وتشكيله الشعري، وفعله الثقافي، المنعكس ضرورةً على حساسية اللغة وفضاء التشكيل في النص.

إن الأزمة الإنسانية الخطيرة التي يعيشها الشباب وشعرهم وانشغالاتهم الثقافية عموماً، جعلتهم يواجهون عشرات الحصارات الدامية التي طالت الروح وشغلت الجسد، غمرتهم بفضاء فجائعي يطاردهم من مساحة إلى مساحة، ومن حيّز إلى آخر، ومن مفردة إلى مفردة، ومن صورة إلى صورة، وشكّلت لديهم قناعات وأفكاراً وقيماً ورؤى وآمالاً صاغت أنموذج ثقافتهم على نحو ما. ولاشك في أن الشعراء الشباب المشتغلين على هذا الأنموذج الشعري الدامي في هذا المناخ الثقافي المحاصر، يشعرون «بانسداد الأفق أمامهم كليّةً، وبانعدام إمكانات تحقيق إرادته إلى أقصى حدّ، إلا في حدود تدمير الذات أي في حدود السيطرة على جسده فحسب، وهذا هو السرّ في تنامي كتابة الجسد بين هؤلاء الشبان، لأنها المنطقة الوحيدة التي يستطيع هذا الجيل تحقيق إرادته فيها»(14).

والإرادة المتوخى تحقيقها لا يمكن أن تتحقق إلا بتدمير أجزاء كبيرة من هذا الجسد لصالح بقاء الأجزاء الأخرى على قيد الحياة والفعل وما تيسّر من الإنتاج والإبداع، أو الانتقام من أجزاء أخرى أصبح وجودها زائداً في ظلّ آلية التقشّف والاقتصاد العاملة في الفضاء الإنساني والشعري، أو بفعاليات متباينة أشدّ أو أقل قسوة وحسب طبيعة كل حادثة وكيفية كل حكاية، لأن الأرضية التي

يقوم عليها هذا الفعل الشعري هنا معرّضة بحكم حساسيتها وخطورتها لمزيد من الاحتمالات.

رثاء الجسد ولغة التقطيع الشعري:

قدّمت قصيدة النثر الحديثة في العراق رثاءً عالياً ومتعالياً للجسد يتضمن إحساساً عميقاً بتعرّضه لخروقات هائلة ذات قسوة بالغة، من خلال لغة وحشية ضارية تتدخّل في تفاصيل المشهد وتندلع فيه، وتدفعه إلى أن يتشكّل على وفق منظومة تعبير صورية وإيقاعية خاصة، بأسلوب التقطيع الصوري الذي يماهي ويقابل ما يتعرّض له الجسد من تقطيع في الأوصال وتحجيم لطاقة الفعل فيه.

ففي قصيدة منذر عبد الحر ينسحب الجسد من كلّ أعضائه ليقيم في عضو واحد يأخذ صفات الجسد ومعانيه وفعالياته كلّها، ومن ثم يصبح هذا العضوُ الوحيدُ الجسدَ ذاتَه، باختزالية تستغني عن الكلّ لصالح الجزء، الذي لن يشغل في هذا الإطار إلا حيزاً محدوداً في المكان والزمن والفكرة والرؤية:

خذي كفّي

منحتها الحرب ندماً

واختفتْ فيها الوصايا

ولوّحتْ

لوّحتْ كثيراً للغائبين(15)

إن لغة «الحرب» – رمزاً وواقعاً – من أشدّ أعداء الجسد شراسةً، إنها نقيض لغة الجسد، فـ «الحرب» فضاء زمكاني يسعى إلى إفناء الجسد وإقصائه من دائرة الوجود، وهي هنا تمنحه ندماً وتمحو ذاكرته، وتدفعه إلى تبنّي أفعال شعرية محايدة أو عاجزة «اختفتْ/ لوّحتْ/ لوّحتْ».

إن استدعاء الآخر «المؤنث» في النص «خذي» لاحتواء الجسد المعطّل، ما هو إلا محاولة يائسة لبعث الحياة فيه من جديد، عبر ما تمتلكه الأنثى من طاقة تبعيث بحكم حضورها الثقافي في هذا السياق، أملاً في استئناف دوره وتجاوز انسحاقاته. لا شك في أن الفضاء الكوني الذي اجتهد النص في خلقه أشاع حسّاً ملحمياً في الكيان الشعري النصّي وحاضناته الثقافية، من خلال انفتاح الصور الشعرية على لغة ذات إيقاع بطيء متراجع ومنكسر، وتكرار معمّق للمشهد الفجائعي المكتظّ بفكرة الرحيل والمرتسم بوضوح على صفحة الجسد.

ويعلن حسن النوّاب بلغة جسدية صارخة عن هزيمة الجسد وانحسار قوّة تأثيره في الأشياء، وهو يرسم بانوراما تاريخية لهذه الهزيمة وجغرافيتها بأعلى ما يمكن أن تقدّمه الصورة من قسوة دلالية وعنف تصويري:

مُقعدٌ

على كرسي كفاحه الذي مضى

يريد أن يتسلّى ،

بما تبقّى من ميراث جسده التليد

تسلّى برأسه المنير مراراً

حتى غدا مصباحاً مكسوراً

وتسلّى بكفيه المدرّبتين على الحروب وجسد الأنثى

لكنّ الشظايا أحاطت برعونة أصابعه أخيراً ،

وتسلّى بقدميه الجوالتين دروب التيه والهدى

والآن عودا ثقاب ، لا تجروءان على حمله ،

لم يبق من ميراث جسده العنيد

سوى قنفذ صدره

وبهذا القلب سيلهو

سيدحرجه بين أقدام الصبية

وبعينيه المظلمتين يتفرج !!

أو يتركه قبالة الضيوف تفاحة شائخة ،

يمرح في لحمتها الدود

إن النسيج اللغوي الذي هيمن على واقع النص وشكّل رؤيته يصرّح بدلالات جسدية متنوعة، للوصول بالحال الشعرية إلى أعلى مراحل تأزمها وتوتّرها «ميراث جسده التليد/ رأسه/ كفيه/ قدميه/ ميراث جسده العنيد/صدره/ القلب/ عينيه»، وقد عالج كلّ مفردة جسدية بما يتلاءم مع وضعها وطبيعة فعالياتها بلغة رثائية مفجوعة بما جرى وما هو مرشّح للحدوث، تبكي الجسد الذي ذهب ضحية لهوٍ مجاني أوصله إلى حافة العدم وهدّد بإقصائه من دائرة الفعل والتأثير.

وينطوي تقديم صورة الجسد عند جمال جاسم أمين على قصدية واضحة في تجميده وإنهاضه بشكل عمودي ثابت، على النحو الذي يحوّله إلى تمثال يسرد قصة هذا الجسد وحكاية زمنيته وتاريخيته:

الأيام تماثيل

كلّ يوم

تزداد تمثالاً

ولكي لا نهرم قبل الوقت

نحتاج إلى أرض أوسع

وشوارع أكثر طولاً

الأيامُ غبار

والقمر تلال يتسلّقها الموهومون

ثمة قطيع بلا أسماء

يحمل جثمان التمثال إلى الساحة

والساحة قبر

ثمة تضاد حيوي في التعامل شعرياً مع حساسية المكان، ففي الوقت الذي يؤدي فيه التعامل مع المكان «الخاص» إلى محو الجسد وإحالته إلى شكل الركود الأبدي «جثمان/القبر»، فإن التعامل شعرياً مع المكان «العام» يقود على تكريس حضور الجسد بأنموذجه التذكاري والصنمي «االتمثال/ الساحة».

إن استخدام الضمير الجمعي في السرد الشعري يحيل على خطورة القضية الشعرية بأفقها الثقافي، وتهديد موقع الجسد زمانياً «الأيام/ الأيام/ كلّ يوم/ قبل الوقت»، وموقعه مكانياً «أرض أوسع/ شوارع/ الساحة»، وموقعه رمزياً «تماثيل/ غبار» على نحو متشابك ومتضافر ومتفاعل.

ويأتي الجسد الموزّع مُحالاً على شبكة بؤر تتوزع في الخارج المرهون بمنطق الداخل عند جمال علي الحلاّق:

أبي يطالبني بحيمنه

أمي تطالبني بثديها

زوجتي تطالبني ببكارتها

متى يدركون

أنهم يذكرونني

كلّما

رأوني

بتفاهاتهم !

إنه كيان مدين، مديونية تحيل دون استقلالية الكيان الجسدي، وبالتالي فإن خطاب الجسد خطاب ناقص لأنه غير حرّ، وينتمي بحكم العادة والتاريخ والفعل إلى الآخرين أكثر من انتمائه إلى ذاته. سيمياء الجسد في النص مؤلّف من شفرات متوزّعة تحتشد في نواة الجسد، وتتفاعل في بؤرته تفاعلاً جدلياً. إن المثلث التشكيلي المحيط بالجسد «أبي/ أمي/زوجتي» يسجنه داخل مساحة المطالبة المتدخلة في نسيج اللغة بصورة تكرار ملحّ «يطالبني/ تطالبني/ تطالبني»، وقد تمظهر في الداخل بصورة مثلّث «محتوى» يرتبط إعلامياً وإشهاريّاً بالمثلّث/ الشكل المهيمن «حيمن/ ثدي/ بكارة».

ويأتي المقطع الثاني في النص ليقدّم معالجة قيمية وثقافية اعتبارية تسحق كثافة الخطاب الجسدي – لغةً وصورةً –، عبر مشهد يشي إيقاعه بلغة رائية تحيل السؤال الشعري على نكتة سوداء ذات مجال ثقافي واسع التداول والتأثير.

يقدّم فلاح عدوان الجسد العمودي مخترقاً المكان الأفقي، وفاعله الشعري فاعل مخترق متّجه إلى الأعلى «الفضاء»:

أقف مستوحشاً

كعمود ..

فينزلق المارّة

نحو الجوانب

ويجفّ الرصيف

ورائي

من الخطوات

الفاعل الشعري يعمل «أرضياً» على استقطاب الممكنات المكانية المتحركة «الخطوات» ويمحوها، فهو يشتغل بالاتجاهين معاً. الجسد هنا تشكيل استثنائي تغذيه الوحشة، وتزيد من حيويته ونشاطه وفعاليته وطاقته على الاشتغال. إن السياقات البنائية لتكوّن مفردات الصورة تحيل على فعل «جنسي» – حلم الجسد –، تدعمها مفردات خاصة تنتج في وضعها الشعري – داخل كيان النص – دلالات تمنح هذا الفعل صلاحيات أكبر، ومشروعية أعلى في التدليل والتشكيل والرؤيا «أقف/ كعمود/ فينزلق/ ويجفّ/ ورائي».

سواد الكتابة يستغل بياض الورقة بطريقة عمودية تتماهى مع الوضع الشعري لها وتنسجم معه على نحو مثالي، مما يولّد إيقاعاً بصرياً وذهنياً بشكل نسيجي يعكس صلابة الجسد وعنفوان طاقته. إن هذا النص الجسدي نداء لآخر مغيّب في عتمة مجاورة، نداء ذو تردّد إيقاعي عالٍ مأخوذ بوهم القوّة والتسلّط والجبروت.

معادلة الجسد: من الوهم إلى التشكيل:

إن طرح معادلة الجسد بشكل رياضيّ – حسابي سافر يقود ضرورةً إلى تجريده وعزله عن مساحة الفعل الحيوي المباشر، وقصيدة النثر الحديثة في العراق تتمحور في بعض نماذجها حول كيان وهمي مخلّق يعكس ثقافة الحلم والتخييل، ويتدخّل فضاء التشكيل بأنموذجه العِماري – لغةً وصورةً وإيقاعاً ـ لإنقاذه وإعادة الموازنة إلى أخلاقيات المعادلة وأعرافها وسياقات عملها الثقافية.

تتمخض العزلة عند عباس اليوسفي عن فضاء تتراجع فيه الأشياء كلّها وتنمحي فيه الملامح المميزة، إذ يتحول الجسد إلى كيان مختزَل لا يعبّر عن ذات بقدر ما يعبّر عن شكل مجرّد على درجة عالية من الحيادية:

ها أنت وحدك الآن

تتفرّس في وجوه غادرتها

الملامح

واحداً .. واحداً تصافح

المارّة

بتوسّلاتك المريرة

وحدها المساءات

تراقب ظلّك المهزوم

ينعكس هذا الاختزال على طبيعة الجسد ونشاطاته وفعالياته، وهي تأخذ وضعاً سلبياً مرتدّاً إلى المركز «تصافح المارّة/ بتوسلاتك المريرة»، ويحصل الانسحاب/الهزيمة من دائرة الفعل والتأثير تحت مراقبة «المساءات» – شفرة الغياب الزمنية –.

إن العزلة هنا هي عزلة تعرية، تحوّل الآخر المتدخل في الصورة «وجوه غادرتها الملامح» إلى أجساد صمّاء، في تماهٍ واضح مع صورة الفاعل الشعري «أنت/ وحدك/ الآن»، وهو يعيش حالة التجسيد العاري المنسحب تماماً إلى الداخل إذ يتضاءل ويتمركز في كينونة أنوية موحّدة زمنياً ومكانياً. إن الفعل الإبداعي الذي يمارسه الشاعر ليس عملاً مجرداً من أعمال الذهن، إنه في المقام الأول عمل جسدي منفتح على رؤية ثقافية ذات صلة بإدراك الفعل وطبيعة اشتغاله، فالشاعر يحتاج إلى جسد يستهلكه في الكتابة.

إن استنزال مشهد شعري أو تشكيل رؤية شعرية وتحويلها إلى كتابة ذات

فعل إجرائي كتابي، يستنزف طاقة هائلة لا يقدمها سوى الجسد بوساطة أدواته وحراكه، إنه في النهاية البؤرة التي تغذي جميع النشاطات.

ويمكن في هذا الإطار معاينة قصيدة أحمد الشيخ علي:

نذرع الجنون جيئةً وذهاباً
ونلمس ـ في الظلمة ـ حيواناته
فتقشعرّ أصواتنا
.. هكذا نحن
منبوذون ومنسيون
ولا جلود لنا تتقي السياط
بلا أسفل
نتقرأ هسيس الماء
ونمضغ رواح الغبار
وجيئة علينا
مغمضين لعابنا .. وحليب أصابعنا
وغرائزنا المفجورة في الفراغ
إنها فوضى طفولاتنا
تتشكّل
ونختبر ـ رويداً ـ نياسم أكفّنا
ولآلئ أعيننا المرنة في الريح

إن الصور المتراكبة تراكباً دراميًا متواشجاً التي قدّمتها القصيدة هنا ـ وهي

تدعم الضمير الجمعي للراوي المتكلم «نحن» – ذات مظاهر جسدية خفية مرّة، وظاهرة مرّة أخرى، بحسب نموّ كلّ مظهر وقوّة تأثيره، ويمكن توزيعها رقمياً حسب نماذجها ومرجعياتها الجسدية على النحو الآتي:

1 – منبوذون / منسيون.

2 – لا جلود لنا / بلا أسفل.

3 – نتقرأ هسيس الماء / نمضغ رواح الغبار.

4 – مغمضين لعابنا /حليب أطفالنا/ غرائزنا المفجورة في الفراغ.

5 – نختبر نياسم أكفّنا / لآلئ أعيننا.

نلاحظ أن طابع الفعاليات الجسدية بأنموذجيها السلبي والإيجابي يتدخل في توجيه الصور الشعرية وانحرافاتها اللغوية، لتقدّم فكرة الجسد/الضحية وقد افترسته حيوانات الجنون ذات الدلالة الجنسية، في مقاربة فرويدية لثنائية الجنّي/ الإبداع (الجنون)، يتيح ملامستها في الثقافة السايكولوجية الرمز الساقط في أعماق الصورة .

في حين يسعى مهدي القريشي عبر إنشاء إيقاع حلزوني لقصيدته إلى رسم الجسد بالإيقاع، بحيث أن متابعة هذا الإيقاع الذي يرتسم حلزونياً يوفّر فرصة بصريّة لمعاينة جسد يتلوّى على بياض الورقة:

في موسم الحصاد

لم يستسغ سماع الموسيقى

الموسيقى المتدلية من النوافذ

النوافذ مفتوحة أشداقها

أشداقها تتمرّن على أنين الطيور

الطيور باعت هديلها بثمن بخس

الأثمان يعدّها المرابون

والفقراء يعدّون أضلاعهم

أضلاعهم يعرضها الشطري في المزاد

في المزاد يبيعون أضلاعهم

ويشترون

بيرس/ أدونيس/ غارودي

وحسب الشيخ جعفر

في مقهى حسن عجمي

يخلعون أتعابهم

فتصرخ جواريبهم بأفواهٍ

معطوبة

يتألف هذا الإيقاع من ثلاث انتقالات متلاحقة، تبدأ الأولى بـ «الموسيقى» وتنتهي بـ «المرابون». وتبدأ الثانية بـ «الفقراء» وتنتهي بـ «أضلاعهم». ثم ينفرط العقد الحلزوني الهابط في الانتقالة الثالثة، لتهدأ الحركة الشعرية بعد كثافة الحركة الحلزونية التي أنهت الفعل الشعري – صورةً ودلالةً –، لتنتهي أخيراً إلى «يخلعون أتعابهم/ فتصرخ جواريبهم بأفواه/ معطوبة»، وقد تدارك الجسد هيأته التي آلَ إليها وخلص إلى خسارات دائمة لا سبيل إلى تفاديها. النص يقدّم فعلاً من أفعال استهلاك الجسد، يمارس نشاطه في احتفالية مدمرة «في المزاد يبيعون أضلاعهم»، من أجل أن يبقى طرفا المعادلة «الجسد/ الذهن» متجاورين يصارع أحدهما الآخر.

إن فكرة تحجيم الجسد وفصله عن الماهية التي تعطي وجوده حضوراً إنسانياً ما، تهيمن على مفاصل كثيرة من المشهد الشعري العراقي في هذه المرحلة، ويعمّ هذا التحجيم فعاليات معينة تطرح الجسد بوصفه فاعلاً أعمى، في ممارسة ثقافية تعبّر عن مأساوية الفكرة وقد هبطت من فضاء الذهن إلى فضاء الجسد.

في قصيدة باقر صاحب ثمة محاولات تسعى لمقاربة هذه الرؤية في سياق معين من سياقاتها ومجال حيوي من مجالاتها:

بين حائط وأرض

بين حائط وسقف

بين شارع وسماء

تتدلى

مصائر حيوات مجهولة

ألا تتقاطع أوهام النمل

مع مؤونة الشتاء

ألا تتفتح أجساد النمل

مع موسيقى الأقدام

ليس للعنكبوت

سوى حبائل الفراغ

فبين ثلاث «بينات» ذات فضاء زمكاني يقدّمها النص (بين/ بين/بين»، يتقاطع في السطر الأول العمود الهابط «حائط» مع المستقيم الأفقي «الأرض»، كما يتقاطع في السطر الثاني العمود الصاعد «حائط» مع المستقيم الأفقي الرأسي «سقف»، في حين يحقق الثالث توازياً متناظراً بين مستقيمين متوازيين «شارع/

سماء»، في تشكيل هندسي يعرض النماذج عرضاً تصويرياً مفتوحاً. بين كل هذه المقاربات الرياضية تعرض شاشة المشهد الشعري صورة «ومصائر حيوات مجهولة/تتدلّى»، إذ تحيل مفردة «مجهولة» على مجهولية تقدّم الحيوات بصفة أجساد مجرّدة ضعيفة، تعكس تيهها وتضاؤلها وانحسار قوّة تأثيرها في المحيط الثقافي الذي يحتوي آفاقها عادةً.

الهوامش والإحالات

(1) ندوة النقد الثقافي، محمد الكردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 63، 2004: 119.

(2) جماليات التحليل الثقافي ـ الشعر الجاهلي أنموذجاً ـ ينظر يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004: 28–29، ومرجعه الأجنبي.

(3) اللغة العليا ـ النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى لرعاية الثقافة ـ المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1995: 174.

(4) النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 2000: 14، ومراجعه.

(5) م. ن: 14، ومراجعه.

(6) م. ن: 78.

(7) تتمثل حداثة هذه القصيدة في معيار المقاربة الإجرائية للنقد الثقافي بقدرتها على تمثيل حادثتها الثقافية أفضل تمثيل، إذ ولدت في ظلّ حصار قاس طال الروح والجسد معاً، وبلغت في تماهيها مع فضاء الحصار مبلغاً مذهلاً، فاقتصدت في سواد كتابتها وبياض ورقها وحجمه ونوعه، وتخلّت عن البهرجة الإخراجية والتصميمية، وتضاءلت دواوينها في عدد الصفحات وعدد النسخ، كما اقتصدت في مشاعرها وعواطفها وانفعالاتها، وعبّرت في كلّ ذلك عن فعل ثقافي محطّم للنسق ومعبّر أيما تعبير عن هزيمة الذات وضعف حضورها الإنساني الوجودي، لكنها اجتهدت في أن تكون شاهداً حيّاً على هذه الحادثة الثقافية وتدلي ببيانها المهمّش والمقصي، الذي اكتسب قوّة حضوره من خلال عنف إقصائه وشراسة تهميشه.

(8) إحسان عباس، مجلة (عمّان) الأردنية، العدد 38، 1998.

(9) اصطلحنا على مشروع قصيدة النثر الحديثة في العراق بـ «اللؤلؤة السوداء» إمعانا في توكيد خصوصيتها، وضخّها بمعطيات وآفاق دلالية ورمزية ورؤيوية وأسطورية تحيط بفرادتها وقوّة تمثيلها لمفارقة ثقافية عاشتها في ظلّ حاضنة جديدة، تسلّط الضوء على المهمّش والثانوي خلافاً للتمركز القاسي والجاف لسلطة المتن العقيمة، وتكرّس المصطلح للدلالة على هذه القصيدة عبر سلسلة مقالات نشرت في الدوريات العراقية سعت إلى قراءة الظاهرة وتحليلها من خلال نماذجها التي هيمنت على المشهد، ويسعى كتابنا هذا إلى الإجابة على أهم أسئلتها على وفق حساسية الرؤية وطبيعة المنهج فيه.

(10) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994: 217.

(11) تأويل لغة الجسد داخل الوعي الثقافي العربي، علي زيعور، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء العربي، العدد 55/54 بيروت - باريس، 1988: 68.

(12) م.ن: 65.

(13) م.ن: 65.

(14) نقد المركزية الغربية وجماليات سرد ما بعد الحداثة، صبري حافظ، مجلة الأقلام، العدد 2، بغداد، 1998: 7.

(15) أخذت هذه النماذج من دواوين صغيرة لهؤلاء الشعراء طبعها معظمهم - إن لم نقل كلهم - بأعداد متواضعة على نفقتهم الخاصة، وهي نفقة لا يحسد أفضلهم عليها، لذا فإن هذا السلوك ينطوي أيضاً على إحالة جسدية، فهو شكل من أشكال اقتطاع الجسد والضغط عليه وحصاره وإخضاعه للثقافي، وقد تعمّدنا عدم الإشارة إلى أية معلومات عن هذه الدواوين تشير إلى مكان وسنة الطبع في كلّ فصول الكتاب، إمعاناً في تكريس فضاء حالة الضياع والتقشّف والاقتصاد والحرمان والمزاج الإنساني والشعري المقهور في كلّ شيء من جهة. وعلامة على أن هذه الدواوين صدرت بصرف النظر عن الإحالة إلى مرجعية مكانية وزمانية غير أجساد الشعراء الحاملة للتجربة وخوفهم وجوعهم، على النحو الذي يمكن أن يشكّل وجهة نظر نقدية أخرى في القصائد، يمكن أن تضاف إلى التوصلات النقدية التي ناقشت قضية التشكيل الخص بقصيدة النثر، فموضوع إصدار الدواوين على هذه الصورة المتقشّفة ينطوي على سيميائية تشكيلية بوسعها أن تقول الكثير، وتحيل على الكثير أيضاً.

* * *

الشعر الحر من خلال وسائل الإعلام
إشكاليات الإلقاء والتلقي

محمد حوم

مصر

باحث وإعلامي

مدخـــل:

لا جدال فى أن وسائل الإعلام الرسمية الثلاث (الصحافة ، الإذاعة، التليفزيون) تسهم بالشعر على كافة أشكاله ومدارسه الفنية من خلال نشره فى الصحف أو تقديمه فى الإذاعة والتليفزيون ، فالقصيدة العمومية لها نصيب من الذيوع والانتشار من خلال هذه الوسائل الإعلامية ، كما أن لقصيدة الشعر الحر أو بمعنى آخر «شعر التفعيلة» نصيباً مماثلاً، بل أصبح نصيب هذا الشعر يفوق نصيب القصيدة العمودية ، لأن أغلب ما ينشر من شعر خلال هذه السنوات شعر «التفعيلة».

أما قصيدة «النثر» فإن هذه الدراسة تستبعدها لخلوها من الموسيقى الخليلية ومن ثم ما تحدثه من قطيعة بينها وبين الملتقي (المستمع) على وجه الخصوص،

وإن كانت الوسيلة المقروءة (الصحف ، المجلات) تفرد لها مساحات كبيرة بين صفحاتها .

ولأن نصيب الشعر الحر يفوق غيره من الشعر العمودى أو الشعر المنثور – إن صح هذا التعبير – فقد ركزت الدراسة عليه دون غيره ، وذلك لإختلاف القصيدة العمودية التى تعتمد على وحدة الوزن والقافية عن قصيدة الشعر الحر ، حيث تتسم الأولى بالوضوح والمباشرة .

وعدم الإغراق فى الغموض والضبابية، بينما تتميز الثانية (قصيدة الشعر الحر) بالتعقيد والتركيب واستخدام الرموز والأساطير وتوظيف التراث مما يجعلها لا تعطى مدلولها من أول وهلة أو من القراءة الأولى، بل لابد من إعادة قراءتها قراءة متأنية لاكتشاف مغزاها وما تنطوى عليه من أفكار ورؤى وأحاسيس، ومن ثم فهى تحتاج من المتلقى إلى إدراك خاص ومهارة فائقة وثقافة متنوعة حتى يتسنى تلقيها والتفاعل معها ومعايشتها .

لذلك جاءت هذه الدراسة لتساهم – مع هذه الدراسات المتعددة التى تعالج نظرية التلقي وجمالياته – بإبراز الدور الذى يجب أن تقوم به وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية فى إنجاح عمليات التلقي والاستجابة للشعر الحر بخاصة – لأنه – أى الشعر – يقف موقفاً وسطاً : يحافظ على أصالة الماضى (وحدة التفعيلة) من جهة ومن جهة أخرى لا ينقطع إنقطاعاً كلياً عن عنصر الموسيقى الذى تخلى عنه دعاة «قصيدة النثر» فأحدثوا – بذلك فجوة واسعة بين الشعر ومتلقيه .

وأزعم أن هذه الدراسة التى تتناول إشكاليات الإلقاء والتلقي من خلال الوسائل الإعلامية (المقروءة – المسموعة – المرئية) غير مسبوقة، صحيح أن

التلقى عن طريق الوسيلة المقروءة (صحيفة ، مجلة، كتاب) يكاد يستوفى حقه من الدراسات الأدبية والنقدية والجمالية ، إلا أن التلقي – من خلال هذه القنوات الإعلامية المشار إليها – يحتاج إلى أكثر من هذه الدراسة ، بل يحتاج إلى دراسات أخرى تعتنى بالتلقى من خلال قنوات الاتصال والوسائط الحديثة كالإنترنت وشرائط الكاسيت والفيديو وأقراص الـ C.D باعتبارها قنوات جديدة – فى تلقي الشعر – لم تكن معروفة فى العصور الماضية.

إن إشكاليات الإلقاء والتلقي من خلال الوسائل الإعلامية التى تتوقف الدراسة أمامها الآن تستشرف آفاق المستقبل المرجو لفن العربية الأول «الشعر» عساه أن يكون مستقبلاً واعداً بالآمال والطموحات.

دلالات القصيدة ذات الشكل الطباعي:

أصبحت القصيدة المعاصرة (قصيدة الشعر الحر) – فى شكلها الطباعي المقروء – محَّملة بالكثير من الدلالات والإيحاءات، مما يستوجب على المتلقي أن يتعامل معها عن طريق قرءاتها قراءة متأنية واعية، وليس عن طريق الاستماع إليها.

فما سر هذا التحول الذى طرأ على القصيدة العربية إبداعاً وتلقياً؟

لقد «كانت القصيدة العربية فى مراحلها الأولى قصيدة مسموعة تعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين ، بسبب فشو الأمية وقلة استخدام الكتابة والقراءة أداتين للتعامل الأدبي»(1) فهى فى الغالب قصيدة تنشد فى محفل أو جمع من الناس، ومن ثم فقد بنت «عناصرها الأولى سواء فى ذلك عناصر الإيقاع أو التصوير أو درجات الموضوع ، على أساس أنها عمل تتلقاه الأذن قبل العين وربما دون العين ، ومن هنا فقد وضعت كل الثقل فى العناصر الصوتية ، وجعلت الإنشاد مكملاً للإنشاء فى الشعر، وجرى إتفاق غير مكتوب على الالتزام

بدرجة معينة من الوضوح أو الغموض ، ولعب الترادف دوره وصيغت كثير من أنماط الأسلوب وقواعده تلبية لتلك الخاصية»[2].

وقد ظلت الحال هكذا فى كل عصور الأدب إلى أن جاء العصر الحديث فبدأ معه تغير جذرى أصبحت تعيشه القصيدة العربية حتى هذه اللحظة ، فمنذ ظهور «المطبعة» شاعت الكتابة والقراءة شيوعاً لا مثيل له فى العصور السابقة، وتبعاً لذلك تحولت القصيدة العربية من قصيدة مسموعة إلى قصيدة تقرأ على انفراد بعد أن كانت تسمع فى جماعة وأصبحت تخاطب العين قبل الأذن وربما دون الأذن ، ومن هنا فقد خفتت فيها كثير من عناصر الصوت ونشطت كثير من عناصر الخط المكتوب[3].

وقد استطاع الشعراء المعاصرون أن يستثمروا الشكل المكتوب استثماراً جيداً يحمل بين طياته دلالات تعبيرية خصبة، وقد تجلت هذه الإفادة فى مظهرين:

المظهر الأول: يتمثل فى كثرة علامات الترقيم فى النص الشعري .

المظهر الثانى: يكمن فى توزيع الكلمات والسطور، أو تنسيقها على الصفحة بطريقة ما، هذا بالإضافة إلى الإمكانيات الأخرى التى أتاحها الشكل الطباعي للقصيدة[4].

وسوف أتوقف أمام بعض النماذج التى تستثمر الشكل الطباعى للقصيدة المعاصرة.

فيما يتعلق باستخدام علامات الترقيم المعروفة فى النص الشعري المكتوب نجد أن الشاعر المعاصر استخدم هذه العلامات استخداماً واسع النطاق، حتى يمكن القول بأن هذه العلامات تمثل عنصراً هاماً فى النظام الطباعي للقصيدة،

وخاصة القصيدة الحديثة، حيث تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات فى الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل(5).

فعلى سبيل المثال هناك النقطتان التفسيريتان اللتان توضعان هكذا (:) – فوق بعضهما – يتنوع استخدامهما – كإحدى علامات الترقيم – فى الشكل الطباعى للقصيدة ، فمن ذلك أنهما توضعان قبل مقول القول كما فى قصيدة «ثرثرة»(6) للشاعر أحمد سويلم وفيها يخاطب محبوبته (رمز الوطن) :

من قديم يقولون عنك الكثير

وأدفع عنك . . ولا استجيب

يقولـون : إنــكِ كنتِ على التــل تنتحبين

تخلعين سوارك . . تلقينه للنجوم

تصلين .!

وأحياناً أخرى توضع النقطتان التفسيريتان بعد ما سيأتى بيانه ، ومن نماذج هذا الاستعمال قول الشاعر فاروق شوشه فى قصيدته «الدائرة المحكمة»(7) التي يخاطب فيها المدينة أو المحبوبة:

ألاصق عريي بجدران عزلتك الموحشة

تلوح للعابرين الحيارى

أن انغمسوا فى رحابي

ولوذوا ببابى

وسيحوا دروبي ممتدة مدهشة

وأنشطر اثنين:

بعض يلاعن يوم قدومي إليكِ

وبعض يبارك يوم انتسابي إليكِ

فقد وضعت النقطتان الرأسيتان لبيان الإنشطار وأقسامه واستخدمت كأداة لتوضيح التفاصيل والجزئيات ، كما أن الاستخدام الجيد لهاتين النقطتين التفسيريتين يبدو فى المقطع الثالث من قصيدة «الحزن لا يعرف القراءة»[8] للشاعر أمل دنقل:

(جوارب السيدة المرتخية

ظلت تثير السخرية

وهى تسير فى الطريق

وحين شدتها : تمزقت)

فهذا استخدام جيد للنقطتين الرأسيتين يفيد أن ما بعدهما ناتج عما قبلهما، فتمزق الجوارب هنا ناتج عن شدها .

وفى حالة اختفاء هاتين النقطتين من بعض السطور التى يجب أن تردا فيها يجد القارئ صعوبة فى فهم هذه السطور ، كما فى قول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة فى حديثه عن العجوز التى صرخت حينما دهس الترام ابنتها : وشقت الزحام صيحة «صغيرتي»[9].

فكلمة «صغيرتى» الموضوعة بين علامتى التنصيص ناتجة عن الصيحة، ولذلك كان ينبغى على الشاعر أن يضع بعد هذه الكلمة نقطتين رأسيتين حتى يعين القارئ على إقامة علاقة بين ما قبل النقطتين وما بعدهما ؛ كى لا يقع فى اللبس إذا اعتبر أن كلمة «صغيرتي» مضافة إلى كلمة «صيحة»، وبخاصة عندما كتب هذا السطر الشعرى بدون علامات إعرابية تساعد على الربط بين الحركات الإعرابية والمعنى .

ولم يكتف الشاعر باستخدام علامات الترقيم - المعروفة - فى نصه الشعرى، وإنما أضاف إليها علامات أخرى استمدها من علم الرياضيات ، وعلى الرغم من أن هذه العلامات تاتى توكيداً للصفة الكتابية للنص وتجعل الكتابة تمتلك قيماً غير قابلة للانتقال إلى الشفوى(10)، فإن الإسراف فيها يوشك أن يصرف المتلقي عن الشعر ، وخير مثال على ذلك علامة التساوي الحسابية التى ترسم هكذا (=)، وقد استخدمها الشاعر محمد أبو سنة فى قصيدته «الأخوة الأعداء»(11) على النحو التالى :

كورس : دبابات الأخوة

تعتقل الفجر

جاسر = جوع وبكاء

صوت كاذب :

عربات الخبز تجئ مساء

صوت المذياع :

لا يسمح إلا للموت

بعبور شوارع بيروت

جاسر : إنى خائف

- يا ولدي سيجئ الأهل على أشجار فلسطين

بالحلوى والأمن الوارف ، والأزهار

ففى هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن طفل فلسطيني صغير - لم يتجاوز عمره ثلاثة أعوام - يعيش آثار نكبة فلسطين الحزينة، وقد استعمل الشاعر هذه العلامة الحسابية فى قوله (جاسر = جوع وبكاء) إشارة إلى التساوي والمماثلة بين

ما قبل العلامة وما بعدها ، أي جاسر (الطفل البريء) من ناحية ، والجوع والبكاء من ناحية أخرى.

لاحظ أيضاً – في المقطع الشعرى السابق – علامات الترقيم الأخرى كالنقطتين التفسيريتين ، والشرطة (–) التى تشير إلى «صوت آخر» يتحدث إلى جاسر مطمئناً إياه بمجيء الأهل على أشجار فلسطين.

إن الشكل الطباعى للقصيدة يعتبر الوجه الأول الذى يصافح المتلقى ، ومن خلال هذا الشكل تتحدد «مجموعة من الانطباعات الهامة المؤثرة على التلقى بصفة عامة، وتصل إلى التأثير فى الدلالة دون شك ، وتصل أهمية بعض عناصر الشكل الطباعى إلى حد أبعد غوراً فى تحديد دلالة جملة ما، أو سطر ما، أو فقرة كاملة، أو حتى القصيدة ككل»(12)، كما رأينا – فيما سبق – حين استخدم الشاعر المعاصر علامات الترقيم فى قصائده المكتوبة استخداماً جيداً محملاً بالكثير من الدلالات، بل رأينا كيف استطاع أن يخلق تفاعلاً بين المتلقي وبعض هذه العلامات .

ثمة إمكانيات أخرى أتاحها الشكل المكتوب، وهى الاختلافات فى توزيع الأسطر على الصفحة وتنسيقها تنسيقاً معيناً أو بمعنى آخر توزيع الكتل السوداء على الصفحة البيضاء ، وهذا ما يحدد الصورة الذهنية للقارئ حين ينظر إلى القصيدة.

وسأتوقف أمام هذه الإمكانيات – من خلال بعض النصوص الشعرية – لما لها من نظام إشارى مهم.

فقد كتب الشاعر أحمد عنتر مصطفى قصيدته «مشاهدات فى مدينة تاريخية»(13) على هيئة سطور شعرية بطريقة متوازية تمشياً مع عنصريها المتوازيين،

وهما جوهر الصقلى وقد عاد إلى القاهرة الحديثة – كما تصوره الشاعر – من ناحية ، ومظاهر الحياة فى القاهرة الحديثة من ناحية أخرى ، فجاءت السطور التى تعبر عن حالة العنصر الأول فى الجزء الأيمن من الصفحة ، بينما جاءت السطور المعبرة عن الثانى أسفل السطور الأولى (فى الجزء الأيسر من الصفحة)، وقد استعان الشاعر بالأقواس فى هذا العنصر ليميزه عن العنصر الأول.

وحسبى هنا أن أختار من القصيدة المقطع التالي :

ومد كفه المعروقة الذراع ناشراً جريدة

تلوذ رأسه بظلها .. ،

.. وكان وهج الشمس يلفح الجباه ؛

والوجوه بالهموم متربه

.. ..

(كانت تودع المقاتل الحبيب فى ثيابه الكاكية المعفرة

ووجهها تفر من عيونه البلابل الصغيرة

حزينة مخدّرة

وصوت أمها يذوب بين سمعها ، ويرسم الصدى

عبارة حزينة :

«لا تعلقي بحبه .. فربما يجئ نعيه غدا ..

ولتعشقي إن شئت يا صغيرتي أميراً ..

يجئ فى ثيابه المعطرة ..

على جواد النفط يغزل القصور ،

ينسج المنى حريراً .. ..

.. ..

.. ..)

حين ننظر إلى المقطع السابق من القصيدة ندرك بسهولة ما يعنيه هذا التوزيع للسطور الشعرية ، وما يشف عنه من دلالات ، بحيث نجد صعوبة فى استيعابها إذا كتبت بالطريقة التتابعية المعتادة .

وكثيراً ما يلجأ الشاعر المعاصر إلى توزيع السطر الواحد وتقطيعه إلى كلمات بطريقة تدريجية متوازية للإيحاء بدلالات خاصة ، كما فى قول الشاعر صلاح عبدالصبور فى المقطع الأول من قصيدته «تأملات ليلية»(14).

أحس أني خائف

وأن شيئاً فى ضلوعي يرتجف

وأننى أصابنى العي ، فلا أبين

وأننى أوشك أن أبكى

وأننى ،

سقطت ،

فى ،

كمين ،

فالسطر الأخير فى شكله الاعتيادى قبل أن تمليه التجربة – يكمن أن يكتب كالتالى : (وأننى سقطت فى كمين)، ولكن التقطيع أعطاه مدلولاً آخر ، حيث تُعدُّ كل كلمة سطراً بأكمله، وبهذا توحى كل كلمة بدلالات خاصة، كما أن تناثر هذه الكلمات – على النحو السابق – معادل موضوعي لتناثر الشاعر وسقوطه التدريجي فى الفخ المنصوب له (الكمين) .

وأحياناً أخرى يحدث التقطيع للكلمة الواحدة، كما فى قصيدة «السقوط خلف الخطوط الهامشية»(15)، للشاعر محمد الشحات.. يقول مخاطباً من فى يده مقاليد الأمور، هذا الذى يتظاهر بالصدق والوفاء فى حين أنه مثل «مسيلمة الكذاب»:

يتساقطون الآن خلفك

يا مسيلمة الجديد

يتساقطون الآن خلف ....

يتـ

ســ

ـا

قطـ

و... ن

إن تفتيت حروف الكلمة «يتساقطون» على النحو السابق، هو نفسه تفتيت للواقع الذى يعيشه هؤلاء مخدوعين ببطلهم المزيف، وتقطيع هذه الكلمة على شكل تدريجى موازٍ لتساقطهم المتتابع واحداً تلو الآخر.

فلا يمكن أن تؤدى الكلمة هذا الغرض لو كتبت بالطريقة المعتادة دون أن تفتت حروفها، هذا فضلاً عن أن تفتيتها – على النحو السابق – ما هو إلا «وثبة جريئة – كما يقول «كمنجز» لإشاعة الحيوية فى الشعر من الناحية المادية المحسوسة، وفى نفس الوقت يروض هذا التفتيت الفكر على التأنى والتريث، فينشأ نوع من الصراع المادى والمعنوى، ينتج عنه حاصل هو بين بين، كما تهدف هذه الطريقة فى كتابة الكلمة إلى توضيح ما يكمن وراء الألفاظ – العادية التى

مجت لكثرة استعمالها – من شعور قوى أصيل»[16] وهذا ما يبدو حينما يعيد القارئ ترتيب حروفها أثناء القراءة ، كما كان يعيد – من قبل – كلمات السطر الشعرى التى وزعها الشاعر بطريقة ما مثلما رأينا فى إحدى القصائد السابقة.

هكذا يتبين لنا أن «الشكل الذى تظهر به القصيدة على الصفحة لا يقل أهمية عن ألفاظها ومعناها، فالشكل واللفظ والمعنى يساهم كل منها فى بناء الإنطباع فى نفس القارئ»[17]، ولهذا أعتنى «كمنجز» برسم قصائد على الورق عناية فائقة ، فجاءت كل قصيدة من قصائده برسم خاص بها ، ومن ذلك كتابتها على شكل زهرية تارة ، وعلى أشكال هندسية ولولبية تارة أخرى»[18].

وقد راقت فكرة كتابة القصيدة على أشكال هندسية لبعض الشعراء المعاصرين فى مصر فاتجهوا إلى تنفيذها فى قصائدهم المكتوبة.

فقد عبر صلاح عبدالصبور عن ضآلته فى مواجهة الواقع المعيش، من خلال المقطع السادس من قصيدته «تأملات ليلية»[19]، حيث نسّق كلماته على شكل مثلث قائم الزاوية ، قاعدته إلى أعلى ، ورأسه إلى أسفل:

لا شيء يعينك .. لا شيء يعينك

لا شيء يعينك .. لا شيء يعين

لا شيء يعينك ، لا شيء

لا شيء يعينك

لا شيء

لا ..

فالملاحظ على هذا المثلث / السطور أن زاويته القائمة فى أعلى الجزء الأيمن من الصفحة، وأن زاويته الحادتين: إحداهما فى الجزء الأيسر (أعلى الصفحة)،

والأخرى فى نهاية المثلث (نهاية السطور)، وأن كلمتى «لا شيء» تمثلان محور المقطع كله، وتحللها فى النهاية إلى كلمة «لا» معادلة لتحلله وتفتته بل معادلة لسقوطه العمودى (بدءاً من الزاوية القائمة إلى الزاوية الحادة فى أسفل السطور)، والتى تلتقى عند المثلث المواجه للبياض المتروك فى الجزء الأيسر من الصفحة، وتدرج الكلمات – الذى يمثله هذا الضلع – يساهم أيضاً فى تحلل الشاعر وتفتيته.

وبهذا استهدف رسم الكلمات على هذا الشكل الهندسى الذى رأيناه – توصل ما أوحى به المقطع السابق من دلالات .

ويصل التشكيل بالكلمات (من حيث المكان) إلى أقصى إمكانياته التعبيرية فى المقطع الأخير من قصيدة «سفر الخروج» أو «أغنية الكعكة الحجرية»[20] للشاعر أمل دنقل، فقد كتب سطوره على شكل مثلث متساوي الأضلاع قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل، على النحو التالي:

المنــــازل أضــرحـــــه

والزنـــــــــــازن

أضرحه والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة

ارفعـــوا

الأسلحة

فعلى إثر اشتباك رجال السلطة بالمتظاهرين من الطلاب وغيرهم – فى مصر سنة 1972م – أصبح كل مكان قبراً ، وكل ساحة ضريحاً ، وتساوي

الأحياء والأموات ، وتبعاً لذلك أصبحت الأوضاع مقلوبة مثلما جاءت السطور الشعرية السابقة على شكل مثلث مقلوب، ومما يؤكد هذه الدلالة أن الشاعر حين حرَّض المتظاهرين على القتال جعل كلمة «الأسلحة» فى نهاية المثلث، ولمكانها هذا دلالته؛ لأن المتظاهرين إذا استجابوا لنداء الشاعر ورفعوا الأسلحة فسوف ينتصرون، ومن ثم يعود كل شيء إلى وضعه الطبيعي، ويعود المثلث أيضاً إلى وضعه الطبيعي فتصبح قاعدته إلى أسفل ورأسه إلى أعلى.

وهكذا استطاع الشاعر أن يعبر عن تجربته من خلال رسم كلمات القصيدة وتنسيقها على هيئة أشكال هندسية ، وبهذا أضاف – إلى انطباعات اللغة انطباعات أخرى بصرية تسهم فى الإيحاء بالكثير من الدلالات التى تهدف إليها القصيدة.

ومن هنا يمكن القول إن الشعراء المعاصرين – كما سبق أن أوضحنا – لم يسرفوا فى هذا الاتجاه كما أسرف غيرهم من الغربين الذين بلغ بهم الأمر – فيما يسمى «بالشعر المجسَّم» Concret Poetriy – إلى حد التعبير والجرافيكية فيما يعرف بالنص / الصورة ، ولا شك فى أن هذا المسلك يساعد على تخلخل الحدود الفاصلة الأدبية كلها لفقدان هويتها وخصائصها(21).

لذلك يجب على الشعراء العرب أن يقتصدوا فى رسم قصائدهم على هذه الأشكال(22)، وخصوصاً أن «التشكيل باللغة يتضمن عنصراً أعمق من تشكيل اللغة على الورق، اعتماداً على أن المنظور الخيالي يكون فى الأول أكثر حرية فى تحطيم الأبعاد الزمانية والمكانية ، بعكس الثانى الذى ينتهى باللغة إلى أن تصبح خطوطاً وكتلاً، أى فناً تشكيلياً، حيث تتغير اللغة حالماً تدخل القصيدة فضاء القيم التشكيلية»(23).

إشكالية الإلقاء:

نود هنا أن نستخدم لفظ «الإلقاء» بدلاً من «الإنشاد» – فيما يتعلق بالشعر – حتى تكون هناك علاقة من حيث المبنى والمعنى بين كلمة «الإلقاء» و«المتلقي» على الرغم من أن المعنى واحد يتمثل فى توصيل الشعر إلى المتلقي (القارئ، السامع، المشاهد) ، أو كما يقال، بلغة الإعلام – توجيه الرسالة الإعلامية من المرسل (بكسر السين) إلى المستقبل (يكسر الباء أيضاً) ، أى من الشاعر (المرسل) إلى المستقبل (المتلقي).

وإن كنا سنتوقف هنا أمام المرسل – الذى لا يتغيب عنه هاجس المستقبل، حتى أثناء عملية الإلقاء – فإننا سوف نتوقف بعد ذلك أمام المتلقى لنرى إلى أى مدى استجاب لهذا الإلقاء .

واهتمام الشعراء العرب القدامى بالإنشاد (أو الإلقاء) اهتمام منقطع النظير عن غيرهم من الشعوب الأخرى لما يوليه شعراؤنا العرب القدامى والمحدثون معاً من عناصر موسيقية تعد الركيزة الأساسية فى تلقي الشعر عندهم.

ذلك لأن «الإنشاد عنصر من عناصر الجمال فى الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد، ويلقى على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالاً تخفى ما فيه من جمال وحسن»(24).

والشاعر حين يلقى قصائد على جمهور المستمعين يراعى هذه الناحية، على الرغم من أن ثمة شعراء لا يجيدون إلقاء شعرهم، فقد كان أحمد شوقى يتخير من يحسنون إلقاء شعره فى المحافل، بينما كان حافظ إبراهيم يتملك قلوب السامعين بقوة صوته وحسن أدائه(25).

أما فيما يتعلق بالمذيع، فقد ثبت لدى المهتمين بالدراسات الإعلامية أن إلقاء الشعر فن لا يتاح لكل إذاعى فهو إلى حد كبير يعتبر من الفروع التى يتخصص فيها «المرء» فطبعاً لابد من الانتباه إلى ضبط الألفاظ والنحو والمعنى .

وموسيقى الشعر وأوزانه، والوقفات الصحيحة.. إلا أن الشئ المهم هو حب الشعر وفهمه والإحساس به، وأداء الشعر لا يتأتى إلا بعد خبرة إذاعية حسب المعنى وما يثيره من مشاعر لدى من يؤديه(26) ولا ريب فى أن كل هذا «يعتمد على الخبرة الطويلة والتجارب المتعددة من خلال العمل فى ميدان الإذاعة مع اقتران هذا كله بموهبة فطرية، لأن الإنسان المؤدي هو الذى يحيل الألفاظ الجافة الجامدة إلى ألفاظ متحركة مليئة بالحياة»(27).

وقد لوحظ أن ثمة من يلقى الشعر– من خلال وسائل الإعلام المسموعة والمرئية – كأنما يقرأ نثراً مما يفقد الصلة بين الشعر والمتلقي، ويخلق فجوة كبيرة بين الشاعر والجمهور ومثل هذا الإلقاء يحدث فيما يتعلق بالشعر العمودى دون مراعاة لمواضع النبر والتنغيم والوقفات القصيرة عند نهاية كل شطر، بل "تختلف النغمة الموسيقية فى الإنشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب وعند الجمل الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط مع الانسجام فى درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه(28).

وقد رصد الشاعر (الإذاعي) فاروق شوشة بعض الظواهر التى لازمت إلقاء الشعر فى الإذاعة والتليفزيون وأجملها فى الظواهر الثلاث الآتية:

أولها: أن أكثر من النماذج التى تقدم يتم اختيارها عادة على أساس صلاحيتها لدغدغة مشاعر المستمع والمشاهد، وتحقيق مساحة من الراحة النفسية

وهدوء البال ومتعة المؤانسة، مما نتج عنه حجب مساحة واسعة من الشعر العربي المثير للعقل والتأمل، العميق التأثير فى المستمع والمشاهد لشدة نفاذه وتعريته للسطح الخارجى للأشياء والظواهر.

ثانيها: أن تقديم هذا الشعر من خلال قناتى التوصيل هاتين كانت تختار لهما – فى معظم الأحيان – الأوقات المتأخرة من ساعات الإرسال، وكأن الشعر فن ليلى أو فن هدهدة ما قبل النوم وجسر الساهرين المتعبين إلى عالم الرؤى والأحلام، وارتبط الأداء الإذاعى بطبيعة هذا الدور فأصبح أداء مسترخياً – فى معظمه – يصل أحياناً إلى درجة الهمس المبالغ فيه[29]، بل الحشرجة والفحيح من أجل تحقيق هذه التهيئة المطلوبة للمستمع والمشاهد .

ثالثها: نتيجة لهذا كله، فقد وقر لدى المستمعين والمشاهدين ان الشعر الجميل هو ما أفضى بهم إلى هذه الحال، وأن كل ما يستثير الفكر والوعى واليقظة والرغبة فى تغيير الحياة إلى الأفضل-بل الرفض والتمرد على سلبيات الواقع – ليس هو المطلوب[30].

والواقع أن كلام الإذاعي الشاعر فاروق شوشه يحتاج إلى بعض المناقشة، فالشعر الذى يتحدث عنه ممثلاً له بالنماذج التى تقدم لدغدغة مشاعر المستمع هو ذلك الشعر الذى ينتزع من دواوين شعراء الرومانسية العرب ولا يمثل ذلك الشعر المعاصر (الشعر الحر) الذى كان الدافع إلى ظهوره: الثورة على الأوضاع السياسية والاجتماعية، المتردية في عالمنا العربي منذ منتصف خمسينيات القرن العشرين وقبيله بقليل، فالمعلوم لدى جل النقاد أن هذا الشعر لم يكن ثورة على موسيقى الخليل فحسب ، بل كان – فى نفس الوقت – ثورة على تلك الأوضاع، فالثورة هنا على الشكل والمضمون معاً نعود إلى إشكالية الإلقاء التى انصبت – فى هذه الدراسة – على إلقاء الشعر الحر لما فيه من رؤى وأفكار تتجاوب مع

تطلعات الإنسان وآماله وآلامه فقد مر بنا – خلال صفحات هذه الدراسة– أن الشكل الطباعي حقق للقصيدة المعاصرة (قصيدة الشعر الحر) دلالات ارتبطت بها أشد الارتباط وأفقدتها كثيراً من خصائص الشعر التى عرفت فى العصور القديمة وبخاصة فيما يتعلق بالموسيقى فأصبحت قصيدة تقرأ بالعين، ومن الأمور البديهية أن الأذن أقدر على التقاط موسيقى الشعر من العين، نقول مع كل هذا فيمكن للقصيدة أن تسمع ولا تقرأ، وذلك من خلال الإلقاء الشفاهي المعروف ، حيث مازالت هناك فرص – فى العصر الحديث – تتيح لنا أن نتعامل مع القصيدة عن طريق «السماع» سواء أكان ذلك من خلال الاتصال المباشر بين الشاعر والمتلقي فى التجمعات الثقافية والمنتديات الأدبية أو من خلال الاتصال غير المباشر متمثلاً فى الإذاعة (المنطوقة والمرئية) كما ذكرنا آنفاً – والشرائط الكاسيت المسجلة وغيرها من الوسائط الأخرى.

فالكلمة المنطوقة حية متوهجة بالمشاعر والأحاسيس تحمل حين النطق بها – معانى السرور أحيانا، والغضب أحياناً أخرى، والتأمل والدهشة وغيرها فى كثير من الأحاسيس، ولا شك أن إيحاءاتها وهى صامتة على الصفحة تختلف عن إيحاءاتها وهى منطوقة يتفوه بها إنسان ويوجهها إلى إنسان آخر ، يستمع إليه، سواء من خلال المواجهة المباشرة بين هذا الإنسان وذاك أو من خلال الاتصال غير المباشر عبر قنوات الاتصال الحديثة المسموعة والمرئية.

وهنا قد يثار تساؤل هل تبقى لعناصر الشكل الطباعي قيمة فى حالة الاستماع إلى القصيدة؟، والإجابة عن هذا التساؤل هى أن بعض هذه العناصر مثل: «علامات التعجب والأقواس أحياناً، والمساحات البيضاء بين السطور»، يمكن أن تنعكس على الإلقاء الصحيح، بمعنى أنها لابد أن تراعى فى الإلقاء بحيث يترك القارئ مسافة مقابل المساحة الفارغة، ويرفع النغمة عند التعجب، ويلون

صوته دلالة على الأقواس، مع الاستعانة بالطبع بحركة اليدين وحركات الجسم بصفة عامة(31).

أي ضرورة أن تتوفر في الشاعر طريقة الإنشاد الصحيح لشعره، فمتى توفرت هذه الطريقة أمكن أن تنعكس– على إنشاده – علامات الترقيم الأخرى كالفاصلة المنقوطة، وعلامة الانتهاء المؤقت، فمع هذه العلامات يجب أن يصعد صوت الشاعر حتى يشعر السامع أن للمعنى بقية(32) ومع النقطة التى توضع عند نهاية فكرة جزئية أو كلية – يجب أن يهبط صوت الشاعر ويتوقف عن الإلقاء قليلاً للإيحاء بانتهاء المعنى عند نهاية السطر أو المقطع الشعري بأكمله.

أما فيما يتعلق بالنقطتين التفسيريتين فيمكن أن يتوقف الشاعر عن الإلقاء برهة صغيرة حتى ينقل إلى السامع وظيفتها المرتبطة بخاصية الكتابة، وفيما يتصل بالشرطة الاعتراضية وعلامة التنصيص يمكن للشاعر أن يلون صوته عندهما لكى تؤديا وظيفتهما أثناء الإلقاء ولكن هناك علامة أخرى يستحيل أن تنعكس فى الإلقاء – مهما يكن صحيحاً – هى علامة الحذف، وتستخدم حين يتجه الشاعر إلى قطع بنية الكلمات عند حد معين ليستكملها بالنقط وخصوصاً فى الحالات التي يعمد فيها إلى إشراك المتلقي معه فى إنتاج دلالة بعض السطور أو دلالة النص كل ، تلك الدلالة التى غيبها الشاعر ورمز إليها بالتنقيط(33).

بل هناك إمكانيات أتاحها الشكل الطباعي للقصيدة لا يمكن أن تنعكس فى الإلقاء مثل توزيع بعض سطور القصيدة فى وسط الصفحة أو نهايتها ، أو رسم بعض السطور على أشكال هندسية وغيرها ، ولا شك فى أن ذلك التوزيع يحمل – كما سبق أن رأينا – دلالات خاصة لا يستطيع أن يفى بها المتلقي الشفاهي ؛ لأن سطور القصيدة – فى هذه الحالة – تشغل حيزاً مكانياً فوق الصفحة تلحظه العين لا الأذن هذا فضلاً عن أن الكثيرين من الشعراء غير قادرين على إلقاء قصائدهم

إلقاء جيداً يمنحها الدلالات نفسها التى تضمنها الشكل المكتوب، مما يدعونا إلى القول: إن عناصر الشكل الطباعي للقصيدة المعاصرة، لم تزل تحتفظ بقيمتها – وستظل تحتفظ بها – مع انتشار الصحف والمجلات والكتب والدواوين المطبوعة وكلها تمثل أبرز أشكال تلقي الشعر فى عصرنا الحديث.

إشكالية التلقي من خلال الصحيفة :

عرفنا – فيما سبق – كيف أن الشاعر حمَّل الشكل الطباعي للقصيدة دلالات وإيحاءات تتفق وكيفية تعامل المتلقى مع الوسيلة المقروءة (الصحيفة – على سبيل المثال –)؛ ومن ثم يتحتم أن تخرج القصيدة إلى القارئ كما أراد لها الشاعر حتى تصل دلالاتها وإيحاءاتها إلى القارئ (المتلقي) ، بحيث لا يُحذف منها شئ عند طباعتها، بل يجب أن تحتفظ بتوزيع سطورها على الصفحة بالشكل الذى كتبه بها الشاعر.

ولذلك يؤثر قلة من الشعراء طبع دواوينهم بخط اليد، وقد رأينا بعض تلك الدواوين مطبوعة هكذا، ولا شك أن تقنيات الطباعة تستطيع تحقيق ذلك بمهارة واقتدار.

وقد لا توجد مشكلة فى هذا الشأن حين يطبع الشاعر قصائده فى (ديوان) طباعة عادية ، ما دام يحرص على أن يتابع – مع العاملين فى المطبعة «بروفات» إخراج ديوانه قبل أن يأخذ الشكل النهائي لطباعته.

أما إذا كانت ثمة قصيدة واحدة يدفع بها صاحبها إلى العاملين فى الصحيفة أو المجلة، فعلى هؤلاء الالتزام بنشر القصيدة على صفحات الجريدة أو المجلة كما كتبها الشاعر ، دون حذف بعض سطورها أو مقاطعها أو إغفال لعلامات الترقيم الواردة بها أو إخلال بتوزيع سطورها بطريقة ما – فى الطباعة – تختلف عن تلك التى أرادها الشاعر.

ومن الملاحظ أن تقنية إخراج الصحيفة وطبيعة توجهها العام نحو تعدد المادة التى تنشر فيها، وضرورة استيعاب هذه المادة لأخبار وتحقيقات ومقالات متعددة ومتنوعة، وبالأخص إذا كانت صحيفة يومية غير متخصصة فى نشر الإبداع الشعري والأدبي والثقافي.

وفى أغلب الأحيان ثمة ما يحول دون نشر القصيدة كما ينبغى أن تنشر فى شكلها المكتوب الذى إختاره لها الشاعر ، إذ يلاحظ أن معظم القصائد يتم نشرها فى مساحة مستطيلة أحياناً، وفى مساحة أخرى مربعة أحياناً أخرى، هذا فضلاً عن تجزئتها فى مساحتين كما يحدث فى كثير من الأحيان، خضوعاً لتقنية الإخراج الصحفي لمادة الصحيفة وتنوعها؛ لذا يجب على العاملين بالصحيفة أن يحددوا مساحة معينة وثابتة فى إحدى صفحاتها لا تتغير تبعاً لأهمية الخبر أو المقال أو التحقيق أو الإعلان الذى ينشر فى الصحيفة وذلك لأن الصحيفة تعد أكثر الوسائل الإعلامية المقروءة استيعاباً لنشر القصيدة ذات السطور الشعرية القليلة، أما القصائد الطوال فيجب على الشاعر أن يبعث بنموذج منها إلى إحدى المجلات الأدبية المتخصصة فى نشر الإبداع الأدبي والثقافي والدراسات النقدية وغيرها ، وهى كثيرة ومتعددة سواء فى مصر أو الأقطار العربية .

تبقى بعد ذلك إشكالية التلقى من خلال هذه الوسيلة الإعلامية المقروءة (صحيفة، مجلة) فعلى الرغم مما تحققه هذه الوسيلة من نشر الشعر والاحتفاظ به بين يدى القارئ (المتلقى) ، يرجع إليه وقتما يريد ، ويعيد قراءته أكثر من مرة ، بل على الرغم مما وفرته هذه الوسيلة من دلالات وإيحاءات ارتبطت بالشكل الطباعي للنص الشعري – كما اتضح لنا من قبل – فإن ثمة إشكالية تتصل بتلقي الشعر عن طريق هذه الوسيلة المقروءة (الصحيفة ، المجلة ، الديوان) ، في عصرنا الحديث.

فقد أدى الاعتماد على العين (القراءة) فى تلقي الشعر إلى افتقاد بعض خصائص الشعر التى عرفت فى العصور القديمة . فبعد أن كان الشعر يلقى فى المحافل والمجامع أصبح مادة للقراءة والقراءة الصامتة على وجه التحديد ، و«إذا أصبحت الأشعار مادة للقراءة الصامتة – كما يقول الدكتور إحسان عباس – فإن التركيب الوزني فيها يضعف، ويظل فيها نوع من الرنين الغامض ، وعندئذٍ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورمز وأسطورة ، أى إلى التطوير المنظور لا التصوير المسموع»(34).

ولكن الشاعر الذى يريد أن يتواصل مع المتلقي لابد أن يحرص على موسيقى الشعر– كما ذكرنا من قبل – حتى لو توجَّه بقصيدته إلى المتلقي من خلال الوسيلة المقروءة، وبخاصة «الجريدة» أو «المجلة» اللتان ينتظرهما القارئ (المتلقي) بشكل يومي أو أسبوعي أو حتى شهري ، فإصدار ديوانٍ ما لشاعر يأخذ من الوقت – فى إعداده للطباعة – شهوراً وربما سنوات.

فعندئذٍ يستطيع المتلقي أن يتعامل مع القصيدة المقروءة كما لو كانت مسموعة، مادامت موسيقاها متوافرة ، لأن الأذن – كما مرَّ بنا – «أقدر على التقاط موسيقى الشعر من العين»(35)، تلك التى تجري على الكلمات بمستوى واحد .

ولكن فى استطاعة المتلقي أن يتمرد على عادة العين فى تلقيه للشعر بأن يشرك معها الأذن أثناء التعامل مع القصيدة المكتوبة ، «فيقرأها بصوت مسموع، ويعطي كل لفظ حقه فى النطق.. وحين يفعل ذلك سيشعر لأول وهلة بتفاوت النغم والموسيقى من كلمة إلى أخرى، وبين كل فقرة وجارتها، تقاربه أو تشابهه»(36)، وهو ما لا نبلغه إلا إذا أشركنا الأذن مع العين فى تلقي الشعر المكتوب.

وكلما تأنى المتلقي فى القراءة كلما أدرك الإيقاع بعمق وفى دقة ، ولأمر

ما استخدم العرب قديماً – في التعبير عن الإبداع الشعري – لفظ «أنشد»[37] وهو يعني المجاهرة بالقول، تلك المجاهرة التي تؤدي إلى الإسماع وإعمال حاسة الأذن في التمييز بين مستوى الإيقاع إنْ كان ليناً أو خشناً، خفيفاً أو جاداً.

وربما يحدث مع المحاولات الأولى «أن الجهد الذي نبذله في النطق وملاحظة حركات الفم، يشغلنا شيئاً عن معنى ما نقرأ ولكن مع المران يصبح الأمر عادة ، وتجيء الإفادة عفواً وآلياً»[38].

ولا يفهم من ذلك – مادمنا نؤكد على دور الأذن في التعرف على موسيقى القصيدة – أننا نغض الطرف عن المعنى أو المضمون الذي تحمله القصيدة؛ لأن المتلقي – في العصر الحديث بالذات – أحوج الناس إلى اكتشاف ما تثيره القصيدة من معان وأفكار ، وبخاصة أن قصيدة الشعر الحر لم تعد تحرص على الإفهام والإبلاغ والوضوح باعتبار ذلك كله تقاليد ارتبطت بتلقي الشعر في العصور القديمة، وحرص المتلقي على توافرها في شعر تلك العصور ، ومن ثم حرص الشاعر القديم عليها رغبة في التواصل مع ذلك المتلقي .

إن تلك النظرة تغيرت مع الشعر الحر الذي لم يعد يهدف إلى الإفهام والإبلاغ بقدر ما يهدف إلى التأثير وتحريك الأحاسيس والأفكار، وذلك مما يدعو المتلقي إلى التعامل مع هذا الشعر تعاملاً يتفق وما بذله الشاعر من جهد ومثابرة وإخلاص من أجل نجاحه وتوصيله إلى المتلقي بنفس القدر من الجهد والمثابرة والإخلاص الذي بذله الشاعر في إبداع شعره.

ولما كانت قصيدة الشعر الحر لا تعطى مدلولها من أول وهلة ؛ نظراً لطبيعة تركيبها المعقد واستخدامها لكثير من الرموز والأساطير – الأمر الذي يحتاج من المتلقي إلى قراءتها أكثر من مرة – فإن الوسيلة المقروءة تعد أنسب وسائل تلقي هذه القصيدة ؛ لأن هذه الوسيلة (جريدة ، مجلة ، كتاب) تبقى بين

يدي القارئ (المتلقي) يطالعها على مهل وفى تؤدة وتأمل ؟، ويعاود قراءتها مرة ومرات ، وهذا لا يتحقق للمتلقي من خلال وسيلتى الإعلام الأخريين (الراديو والتليفزيون) إذا لا يمكن الاحتفاظ بالكلمة المذاعة أو الصورة المرئية كما يحتفظ بالكلمة المكتوبة فى الجريدة أو المجلة أو الكتاب ، وإنْ كانت مخترعات العصر الحديث تتيح للكلمة المذاعة أو الصور المرئية نوعاً من هذا الاحتفاظ – عن طريق تسجيلها فى شرائط الكاسيت أو الفيديو كاسيت – إلا أن ذلك يأتى عن طريق غير مباشر وبمخترعات قد تتعرض للتلف أو الأعطال، بخلاف الوسيلة المقروءة التى لا تحتاج – فى التعامل معها – إلى هذه المخترعات ، وإنما تتم الإفادة منها مباشرة ودون وسائط بينها وبين المتلقي (القارئ) .

ومن ثم يستطيع القارئ (المتلقي) – بناءً على ما تقدَّم – أن يعيد قراءة القصيدة ، وبخاصة تلك التى لا تنم صورها الفنية – فى الغالب – عن مضمون واحد محدد ، وإنما تشع بإيحاءات خفية غير محدودة، وهنا يمكن القول بأن الشاعر يريد أن يُشرك المتلقي فى عملية الاكتشاف والإبداع ؛ «لأن الصورة إذا ما حددت للقارئ كل شيء فإنه لن يبقى له شيء يكتشفه ويشعر بمتعه اكتشافه ، كما أن فى الوضوح خطر الملل ؛ لأن القارئ يؤثر أن يكشف هو أسرار الصورة بنفسه على أن تتكشف له هذه الأسرار من تلقاء نفسها، فتضيع عليه لذة الاكتشاف والمشاركة فى الإبداع»(39).

وليست الصورة الفنية وحدها هي التي تتسم بالإيحاء غير المحدد ، بل إن المتلقي نفسه «يُواجَه بآفاق متعددة للنص الواحد ، ذات مكونات متمايزة ، وبرغم أن هذه المكونات قد تكون مألوفة أو قريبة من المألوفة ، فإنها تحتاج من المتلقي أن يُعمل خياله وقدراته الإدراكية لاستحضار واقع يماثله»(40).

يقول فاروق شوشه في (وقت لاقتناص الوقت) :

وهج يسطع من ياقوتة الليل

ونهر شبق يركض في برية الحلم

ووقت صاهل بالرغبات:

أنت في المرآة...

والمرآة في عينيك

هل ثم اختلاف واتفاق؟(41)

إن التأمل في هذه الدفقة الشعرية – كما يقول الدكتور محمد عبدالمطلب – يؤكد أن كل سطر يقدم للمتلقي أفقاً دلاليا مخالفاً لغيره من الأسطر ، فتلك الياقوتة المتوهجة في الليل، تحمل إسقاطاً مشحوناً بذكريات ملتهبة، وتلك الياقوتة تخالف «النهر الشبق» الراكض في جفاف الحلم ، فإذا كانت الياقوتة تحمل عالم الذكرى، فإن النهر يحمل عالم الحاضر الممتلئ بالماء لكنه – في الوقت نفسه – ممتلئ بالعطش والجفاف، وكل من الياقوتة والنهر يخالف «الوقت الصاهل» المزدحم بكم هائل من الرغبات التي لا ترتوي أبداً ، ثم يخالف ما قدمته الأطر الثلاثة الأولى ما تقدمه الأسطر الأخيرة من فاعلية تقابلية تعمل على مزج الداخل والخارج في سياق الوعي المزدوج بين الحقيقة «أنت» والوهم «المرآة»وربما كان ذلك المزج دافعاً إلى طرح التساؤل في السطر الأخير، فهو تساؤل يزيد من حدة المفارقة التقابلية، ويرهن المعنى الكلي في إطار الاحتمال أو التأجيل، فكيف يمكن حصر هذه الآفاق في إطار التجربة بمعناها المحدود ؟ ذلك أن الآفاق المتباينة تعود وتتلاحم لتكوّن «حالة» شعرية من طراز خاص، حالة تحتاج إلى مخيلة خلاقة قادرة على إنشاء حالة واقعية توازي الحالة الشعرية حتى تتم عملية التواصل والمشاركة الإبداعية بين طرفي الاتصال: المبدع – المتلقي(42).

هكذا تحولت الشعرية – في جوهرها – إلى سؤال ممتد ، أو أسئلة ممتدة،

ومن هنا يكون تعدد التلقي موازياً لتعدد احتمالات المعنى ، أو بتعبير آخر: إن كل قراءة للنص تطرح تعديلاً أو إضافة للمعنى الناتج في القراءة الأولى[43]، وهذا ما تحققه وسيلة الإعلام المقروءة، حين تتيح للمتلقي (القارئ) أن يكتشف في كل قراءة للنص الشعري معنى جديداً، مما يستوجب عليه أن يُعمل عقله فيما يتلقاه من شعر؟، وأن يحتكم إلى ثقافته الرفيعة لتقويم هذا الشعر تقويم المتلقي (المؤهل)[44]، الذي يتذوق الشعر ويخلص في تلقيه كما أخلص الشاعر – من قبل – في إبداعه.

إشكالية التلقي من خلال الإذاعة:

منذ إنشاء الإذاعة المصرية في 31 مايو سنة 1934 وهي تؤدي دوراً حيوياً في الإعلام والتثقيف والترفيه ، وهذه هي الأغراض الثلاثة التي تستهدفها الإذاعة، وتنص عليها كل قوانين الإذاعات ، بما في ذلك الإذاعة المصرية[45].

وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف لم تغفل الإذاعة – منذ نشأتها – الاهتمام بالشعر باعتباره فن العربية الأول ، ولعل هذا ما حدا بالدكتور إبراهيم أنيس أن يقول: «ومنذ ذلك الحين – أي منذ إنشاء الإذاعة – عاد للإنشاد (إلقاء الشعر) شيء كثير من قدره ومنزلته في النفوس ، وأصبحنا نستمتع أحياناً بكل ما في الشعر من عناصر الجمال ، وأصبح الشاعر الذي صب في شعره خلاصة روحه يلقي في قلوبنا وأفئدتنا– وهو ينشد علينا هذا الشعر – بعضاً من أحاسيسه الدقيقة وإلهاماته اللطيفة»[56].

غير أن كلام الدكتور إبراهيم أنيس ينصب على الشعر التقليدي المعروف بأوزانه الخليلية وقوافيه[47]، ذلك الشعر الذي تتوافر فيه – من جانب الشاعر (المرسل) والمتلقي (المستقبل) – هذه السمات التي حرص عليها كل منهما، وهي الوضوح والإفهام والإبلاغ بل والتطريب ؛ لما يعتمد عليه الشعر التقليدي في

إلقائه وتلقيه من عناصر فنية ، تقف الموسيقى النابعة من الأوزان والقوافي في مقدمتها .

ولا غرابة في ذلك ما دامت الوسيلة الإعلامية المسموعة تعتمد على الأذن باعتبارها «الوسيلة الطبيعية لكل ثقافة لغوية، بل هي خير وسيلة لإتقان اللغة وإجادتها، وقد صدق ابن خلدون في قوله: «إن السمع أبو الملكات اللسانية»(48).

بل إن أول ما يتبادر إلى الذهن بالنسبة للإذاعة هو أن الشعر يعود مرة أخرى – من حيث التلقي بالذات – إلى أصوله الأولى وهي تلقيه عن طريق السماع.

بيد أن الشعر التقليدي الذي أعادت «الإذاعة» لإنشاده شيئاً كثيراً من قدره ومنزلته في النفوس– كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس – يختلف عن الشعر الحر الذي يتسم بالتعقيد والتركيب والإيحاء والرمز وغير ذلك من أدواته الفنية التي تختلف عن الأدوات الفنية للشعر التقليدي – كما ذكرنا آنفاً – الأمر الذي يحتم على المتلقي شروطاً معينة – كالثقافة الواسعة والدراية بالتطور الذي طرأ على القصيدة العربية – وفضلاً عن هذا وذاك جهداً مضنياً يبذله المتلقي ؛ لكي يتواصل مع الشاعر الذي أجهد نفسه في إبداع القصيدة حتى تصل إلى المتلقي، كما ينبغي لها أن تصل إليه بكل ما توحي به من أفكار وما تثيره من مشاعر وأحاسيس ، وبخاصة إزاء تنوع وسائل تلقي الشعر في العصر الحديث إلى وسائل مقروءة ومسموعة ومرئية ، مع التسليم بالاختلاف والتباين بين إمكانيات كل وسيلة من هذه الوسائل الثلاث.

فمن البدهي أن تختلف إمكانيات الكلمة المقروءة عن إمكانيات الكلمة المسموعة، بل عن إمكانيات الكلمة المسموعة والمرئية؟، ونجاح الشاعر في

الحالات الثلاث مقرون بمدى تفهمه لإمكانيات الوسيلة التي يصل من خلالها إلى المتلقي ، سواء أكان قارئاً أو مستمعاً أو مستمعاً ومشاهداً في نفس الوقت .

فقد عرفنا – فيما سبق – كيف أن الشاعر استغل إمكانيات الطباعة في تحميل قصيدته دلالات تعبيرية أتاحها الشكل الطباعي المكتوب للقصيدة، ومثل هذه الدلالات تختفي تماماً عندما يلقى الشعر عن طريق الإذاعة.. هنا يلعب عنصر الموسيقى دوره في شد انتباه المتلقي – هذا بجانب العناصر الجمالية الأخرى للقصيدة – ومادام الأمر على هذا النحو فإن التركيز على التصوير المسموع سيكون أكثر من التركيز على التصوير المنظور .

وإذا كانت الإذاعة في توجهها العام تخاطب كافة المستويات (المثقف والقارئ العادي والأمي أيضاً) فإن اهتمامها بالوضوح والإفهام والإبلاغ يعد سمة مميزة لها ، غير أن هذه السمة ليست مطلوبة في مجال إلقاء الشعر الحر وتلقيه؛ لأنه لا يخاطب كل الناس، وإنما يخاطب فئة معينة من متذوقيه ودارسيه الذين يعرفون خصائصه ويقبلون على سماعه وفهمه فهماً جيداً تساعد عليه الإذاعة بما تتسم به من طابع فردي في التعامل معها ، حيث إن المستمعين إليها «فرادى ولو اجتمعوا ، ففي أماكن اختاروها و لم تفرض عليهم ، ومعنى هذه الحقيقة أن الفرد تغلب عليه عقليته ، ولا يذوب تماماً في العقلية الجماعية لجمهور المشاهدين»(49)، هؤلاء الذين يجتمعون – أثناء مشاهدة التليفزيون – سواء مع الأسرة داخل المنزل أو في الأماكن العامة أو غيرها – ومن ثم فإن الإذاعة تتيح الإنصات الجيد إليها ، وهذا ما يتوافق مع طبيعة الشعر الحر الذي يناسبه مثل هذا الإنصات الذي يساعد على التأمل والتفكير فيما تطرحه القصيدة من أهداف وأفكار ورؤى ومواقف من الحياة والأحياء.

وتزداد أهمية الإنصات إلى الإذاعة إذا تم إخضاع المادة الأدبية (ونعني بها

هنا الشعر) لتقنيات الإذاعة ، وذلك بالقيام «بمزجها بمادة موسيقية لتصبح أكثر ملاءمة للأذن، أي أن تصبح أكثر ملاءمة لتقنيات الإذاعة»(50)، شريطة أن تكون الموسيقى المصاحبة لإلقاء الشعر متوافقة مع مضمون القصيدة ، فلا يعقل أن يكون مضمون القصيدة رثاء أحد الرموز الوطنية ثم نفاجئ المتلقي بموسيقى مبهجة أو صاخبة ، عندئذ تصبح القصيدة المذاعة – من خلال الراديو – أكثر فاعلية من القصيدة التى يتم إلقاؤها أمام الجمهور المستمع (وجهاً لوجه) ، فهذه القصيدة لا يمكن أن يتدخل فيها المخرج الإذاعي إلا إذا تم القيام بتسجيلها وعمل مونتاج لها، فإذا تم له ذلك أمكن «تقويتها بواسطة الموسيقى والتأثيرات الخاصة التى تعطي انطباعاً قوياً»(51).

ذلك لأن الشعر الذي يتم إلقاؤه فى المحافل الأدبية والتجمعات الثقافية نادراً ما يذاع على الهواء مباشرة ومن ثم يمكن للإذاعة ان تسجله على أشرطة الكاسيت أو أشرطة الإذاعة تسجيلاً حياً من هذه المحافل والتجمعات الثقافية، ثم تعيد إذاعته بعد أن تخرجه بالموسيقى أو تجعل الموسيقى بمثابة «خلفية» للشعر الذى يتم إلقاؤه ، بل يمكن أن يتم تقطيع القصيدة إلى مقاطع يفصل بين كل مقطع والآخر نقله موسيقية – عند وقفات معينة – تراعي المضمون الشعرى للقصيدة بكل ما يعتوره من انتقالات من معنى إلى آخر أو من موقف إلى آخر.

ولكن تبقى «حقيقة أخرى لا ينبغى إغفالها ، وهي أن الاستماع إلى الإذاعة لا يظفر بالانتباه والتركيز اللذين تظفر بهما الصحيفة أو الكتاب من القارئ ، إذا غالباً ما يكون الاستماع عرضاً (بأذن واحدة)؛ لأن المستمع يشغل نفسه عادة بأعمال أخرى ، وقد تصبح الأصوات الصادرة من الرا ديو ، مجرد خلفية تؤنس الوحدة»(52).

وفي هذه الحال تصبح الوسيلة المقروءة أهم وسيلة تلقي الشعر فى العصر

الحديث، وهذا لا يعني غياب دور الإذاعة ، حيث يمكن أن تكون الإذاعة – بما تذيعه من أشعار – بمثابة الموجه والحافز لتبصرة المتلقى بالنماذج الجيدة من الشعر تلك التى يتوجه إليها لكى يتلقاها – مرة أخرى – من خلال الوسيلة المقروءة فى تؤدة وتأنٍ وتأمل.

التلقى من خلال التليفزيون:

يعد التليفزيون أفضل الوسائل الإعلامية التى ظهرت فى العصر الحديث، لاعتماده – فى توجيه الرسالة الإعلامية إلى الجمهور المستهدف – على عنصري الصوت والصورة ، ومعنى هذا أن التليفزيون يخاطب حاستي السمع والبصر وهما عمدتا الحواس الإدراكية ، وقد أشارت البحوث والدراسات إلى أن الإنسان العادي يحصل على 98 ٪ من معارفه عن طريق هاتين الحاستين ، وتزداد دهشتنا حينما نعلم أن المرء يحصل من هذه النسبة على 90 ٪ من معرفته عن طريق الرؤية أو البصر، وأن هناك 86 ٪ من الجمهور يفضلون الكلمة المسموعة والمرئية (التليفزيون) بينما يفضل 71 ٪ منهم الاستماع إلى الكلمة المذاعة، ويفضل 70 ٪ منهم الكلمة المقروءة (المكتوبة) فى الصحف(53)، وهذه النسبة تختص بالمادة الإعلامية المقدمة إلى الجمهور المتلقي من خلال وسائل الإعلام الثلاث (المسموعة، المرئية، المقروءة) ولا شك أن نسبة متلقي الشعر سوف تتفاوت فيما بينها عند التعامل مع هذه الوسائل فيما يتعلق بتلقي الشعر من خلالها ، وإن كانت منهجية الدراسة– واتخاذها (الشعر الحر) منطلقاً لها فيما يتعلق بإشكاليات الإلقاء والتلقي تشير إلى تفوق الوسيلة المقروءة (الجريدة، المجلة، الديوان) عن هاتين الوسيلتين (الإذاعة، التليفزيون)، استناداً إلى الواقع الذي تعيشه هاتان الوسيلتان في تعاملهما مع إلقاء الشعر وتلقيه.

فعلى الرغم من أن التليفزيون ينقل الصوت والصورة والحركة معاً، مما

يعطي للخبرة الثقافية أبعاداً كثيرة وعمقاً ويضفي عليها من الواقعية ما يعمل على إثراء خبرة المتلقي فمن «المؤسف أنه رغم وضوح هذه الميزة إلا أن كثيراً من البرامج تعتمد على الإلقاء فقط ولا تستفيد فائدة كبيرة من إمكانية التليفزيون فى تقديم الصورة والحركة ، فكم من برنامج تليفزيوني»(54)، لا يقدم أكثر من إذاعة الشعر بدون استثمار هذه الإمكانيات الخاصة بالتليفزيون ، ولو اقتصر الإلقاء على هذه الطريقة يصبح إلقاءً إذاعياً وليس تليفزيونياً.

لأن تلقي الشعر – كما سبق أن أوضحنا – لكي يتم له النجاح لابد له من إلقاء جيد ، واستخدام موازٍ له تقنيات الإخراج التليفزيوني .

ذلك لأن الصوت والصورة يجعلان هذه الوسيلة الإعلامية (التليفزيون) صورة أقرب إلى الواقع ، هى صورة هذه الحياة التى نعيشها بكل تفصيلاتها وجزئياتها بما تعرضه من أحداث ومواقف ورؤى وأفكار تهتم بقضايا الإنسان.

ولأن الإنسان بطبيعته «يحاول دائماً وبشكل لا إرادي أن يحول الكلمات والأفكار المقروءة إلى صور ذهنية أقرب إلى الواقع»(55)، فإنه بالتالي يدرك أهمية الصورة وجاذبيتها، حيث يستطيع المشاهد أن يدرك عن طريق الصورة «الكثير من المعلومات والأفكار والأحاسيس دون الحاجة إلى التفصيلات الكثيرة والكتابات المطولة عن الموضوع، فالصورة – كما عبر عنها الحكيم الصيني كونفوشيوس بقوله: «إن ألف كلمة لا يمكن أن تتحدث ببلاغة كما تتحدث صورة واحدة»(56) – تساعد على تثبيت المعلومات فى الذاكرة، وتعد من مخزونه العقلي الذي يستعيده بذهنه كلما شاهد صوراً مماثلة.

وبالنسبة للصوت يوجد لدى المشاهد «إحساس خاص بعدم تذوق الصورة دون صوت ، بل يكره أن يشاهد لقطة سابقة للتعليق الخاص بها ، فيجب أن تصاحب الصورة الصوت المرافق لها، ولا مانع أن يسبق الصوت الصورة

قليلاً»[57]، فقد يصدر صوت إنسان ما نستمع إليه من خلف ستارة – مثلاً – ثم يظهر لنا بشخصه (صورته)، ولا شكّ أن ظهور الصوت قبل الصورة بلحظات معدودة يعد إيذاناً لمدى استعدادانا لاستقبال الصورة.

ولنأخذ – على سبيل المثال – نموذجاً نود تطبيقه لدى العاملين بالإخراج التليفزيونى، باعتباره اقتراحاً تقدمه هذه الدراسة بين يدي المهتمين بالبرامج الثقافية بصفة عامة والبرامج الشعرية بصفة خاصة.

والنموذج الذى نقدمه لهذا الغرض قصيدة للشاعر الفلسطينى الكبير سميح القاسم بعنوان «الطفل الذى ضحك لأمه المقتولة»[58] من ديوانه «دخان البراكين» ويطيب لنا أن نثبت نص القصيدة بأكمله:

حبا فى ساحة الدار

وكركر حين فاجأها

جوار السور مطروحة !

وفاجأ بضع أزهارٍ ،

مبعثرة على صدرٍ

جميع عراه مفتوحه

تصيحُ :

«تعال يا ولدى ..

تعال أرضعْ !»

فخفّ لها على أربع

وغردّ ثغرهُ :

«أمّا»

وكركر ، حين لم تسمع ..

وشدَّ رداءها ،

ورؤاه دغدغة وأرجوحه

وردَّد عاتباً : أمّـ..ـا ! "

ولم تسمع !

وظلت في جوار السور مطروحه

وظلت بضعُ أزهارِ

تنزُّ دماً

على صدرٍ جميع عراه مفتوحه

تصيح : تعال يا ولدى»

فالشاعر هنا «يلتقط صورة كثيرة الحدوث ، لا يثير بها فقط اشمئزازاً، ولكن ليدفع بها إلى فعل مقاوم ، بل لا يثير الشفقة على أم قتلها جنود الاحتلال، وطفل لا يدرى كفه ما حدث ولكنه يثير الحفيظة ضد هذه البشاعة : فالقتيل امرأة، امرأة عربية، حاول الجنود العبث بشرفها وشرف النساء يحتل المكانة الأسمى فى اهتمام العربى، والقصيدة كما نرى شديدة القصر، شديدة الحدة معاً، هى ليست صرخة ولكنها رصاصة، على الرغم من هدوء لهجتها وخفوت كلماتها، بل على الرغم من طيف السلام الذى يخفق عليها.. ذلك السلام المراوغ الذى يشيع فى ضحكة الطفل وحبوه، ومناغاته لأمه، إلا أن الحدة العنيفة تنزلق من ذلك الهدوء نفسه، من المقابلة بين عالم الطفل وعالم الواقع، فنرى أنه القتل، القتل النذل، لامرأة عزلاء تدافع عن شرفها(59) فمن الممكن أن تمتد يد الإخراج التليفزيونى إلى هذه القصيدة فتحولها إلى لوحة فنية مؤثرة يتضافر فيها الإلقاء الجيد مع المشاهد

المصورة فتحدث تأثيراً إيجابياً لدى المتلقي، ذلك لأن من «أهم خصائص الإخراج التليفزيونى استخدام العدسات المقربة فى تكبير الصورة مما يتيح للمشاهد فرصة رؤية بعض الموضوعات التى يتعذر عليه رؤيتها بالعين المجردة»(60)، فعن طريق هذه العدسات يمكن التقاط صورة عامة – يتحرك فيها المشهد (الحدث) – لساحة الدار، وثمة لقطة أخرى للطفل الذى يحبو فى ساحة الدار، ولقطة ثالثة للمرأة وهى مطروحة وقد تبعثرت الأزهار على صدرها، ثم حركة الطفل وهو يتجه إلى أمه، ومحاولته شد ردائها، ثم عدم استجابتها (ولم تسمع).. وكلها صور سينمائية إذا أحسن استخدامها – فى تواز فني مع كلمات القصيدة – أتت بالنتائج المرجوة في تلقي مثل هذا الشعر، وربما تساعد تقنية الإخراج التليفزيوني فى التأثير الذي يتتبعه الشاعر ويسعى إليه – فى المتلقي (المشاهد) باستخدام «كاميرا الزوم وهى الكاميرا التى تسرع بالالتقاط والاقتراب ثم الابتعاد عن هدفها، كما يجب استخدام هذه الكاميرا بالتعاون التام الوثيق مع كلمات المتحدث، وتعاد الطريقة عدة مرات حتى يمكن التأكد من أن المشاهد يستطيع متابعتها»(61).

بل لابد من استخدام موسيقى تصويرية تتوافق مع هذه اللقطات – من حيث المضمون – لأن «من أخطر ما يؤذي المشاهد أن يرى اللقطة المصورة تعبر عن شيء معين بينما الصوت المعلق أو الحديث يدور عن شئ آخر يختلف اختلافاً تاماً عن موضوع اللقطة، فإنه من الصعوبة جداً أن تحصل العين والأذن – فى لحظة واحدة – على معلومات متناقضة»(62).

بل ثمة إمكانيات أخرى تتمثل فى «المزج الخاص بين الصورة والحركة والصوت والإضاءة»(63)، ولا شك أن الحركة من أهم هذه المكونات، ويمكن – فى هذه القصيدة التى نحن بصددها – أن تستخدم «الحركة البطيئة Slow motion؛ لأن القيمة التكوينية للحركة البطيئة ذات دلالات مرتفعة، خاصة

عندما تستخدم لتدعيم معنى الرسالة البصرية»[64]، ولا شك أن استخدام هذه الحركة يتناسب مع مضمون القصيدة وبعض المشاهد كمشهد الذى يحبو، ومشهد محاولة الطفل لفت انتباه أمه الطريحة فالإبطاء في هذه الحركة حين يتم تصويره سينمائياً يهدف أساساً إلى «إبطاء تصاعد الحدث أو التتابع للصور من أجل جعل المشاهدين أكثر قدرة على ملاحظة التفاصيل وإدراكها، وكذلك من أجل الإيحاء بمعان سيكولوجية معينة قد ترتبط بالقلق أو التوقع أو التأمل أو ما شابه ذلك من انفعالات»[65]، وكلها أمور ماثلة فى القصيدة المشار إليها.

فبمثل هذه النماذج الجيدة من الشعر العربي وبمثل هذا الإخراج الجيد، يستطيع التلفزيون – كوسيلة مسموعة ومرئية في نفس الآن – أن يحقق أعلى درجات تلقي الشعر الحر فى العصر الحديث، وهذا أفضل بكثير من إمتلاء «فضاء الإرسال التليفزيونى بصور القمر والنجوم والبحار والجداول والأشجار والورود والطيور والغابات وغيرها من المشاهد الطبيعية التى تترجم هذه النماذج الشعرية»[66] فلا يجب أن ينحصر الاختيار فى تقديم نماذج رومانسية، لأن العصر الذى نعيش فيه يضطرب بكافة القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى يجب ألا يقف الشعر أمامها موقف المتفرج الذي لا يساهم بالمشاركة الإيجابية، تلك المشاركة التي تنسحب على الشعراء كما تنسحب على التليفزيون كوسيلة إعلامية من وسائل تلقي الشعر فى العصر الحديث.

الخاتمـــة :

على الرغم من تنوع وسائل تلقي الشعر – كما سبق أن رأينا – من خلال التوقف أمام الوسائل المسموعة والمرئية والمقروءة، فإن الكلمة المقروءة ستظل تفوز بنصيب الأسد بالنسبة لتلقي الشعر الحر – على وجه الخصوص – نظراً لما تتمتع به من قدرة على البقاء تحت يدي المتلقي أو القارئ، يرجع إليها وقتما يريد، وهذا ما يتناسب مع الشعر الحر الذي لا يعطي مدلوله من أول وهلة، أما الكلمة

المسموعة والصورة المرئية فسيظل مجال نفوذهما محدوداً بالنسبة لتلقي الشعر، ولكن لقدرة هاتين الوسيلتين (الإذاعة– التليفزيون) غير المحدودة على الانتشار والذيوع فيمكن أن تساهما فى تحضير المتلقي (السامع – المشاهد) على تلقي الشعر من خلال الوسيلة المقروءة ، وذلك بتبصيره بالنماذج الجيدة من الشعر، ولفت نظره إلى الشعراء ذوي المواهب المتميزة ، بل يجب على هاتين الوسيلتين (الإذاعة والتليفزيون) أن تخصصا مساحات للبرامج الثقافية والشعرية أكبر من المساحات الحالية، وأن تختار هاتان الوسيلتان – أعني المسؤولين عنهما – الأوقات المناسبة لبث هذه البرامج حتى يستطيع أن يتابعها أكبر عدد من المهتمين بالشعر وأكبر عدد من الشعراء أنفسهم، فلا يعني تأخرهما – من حيث الترتيب – عن الوسيلة المقروءة فيما يتعلق بتلقي الشعر الحر أن دورهما قد تراجع، لأنه من الثابت عدم إلغاء وسيلة إعلامية أو قناة اتصال، بمجرد ظهور وسيلة أفضل منها، فكل وسيلة من هذه الوسائل الإعلامية لها أناسها الذين يتعاملون معها، ويبقى فى النهاية مساهمة كل منها فى تحقيق المرجو من الإبداع الشعري والأدبي والثقافي بصفة عامة، ومدى التفاعل الواعي مع هذا الإبداع.

المراجع

(1) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر – دار المعارف – القاهرة – ط. الثانية 1978م ، ص 376 .

(2) د. أحمد درويش : فى النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة (د. ت) ، ص 191 .

(3) د. أحمد درويش : المرجع السابق ، ص 191 .

(4) علي حوم : الرؤية الفنية للمدينة فى الشعر العربى المعاصر فى مصر 1900 – 1950م (رسالة

مرقونة بالكمبيوتر – كلية الآداب – جامعة المنيا 1995م) .

(5) د. سيد البحراوى : القصيدة كلوحة تشكيلية – مجلة الشعر (المصرية) عدد يوليو 1988م، ص 42.

(6) أحمد سويلم : الشوق فى مدائن العشق – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1987م ، ص 47.

(7) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية – المجلد الأول – ديوان «الدائرة المحكمة» مطبعة أطلس – القاهرة 1985م ، ص 453 ، 454 .

(8) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة – ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» – مكتبة مدبولي – ط. الثالثة – القاهرة 1987 م ، ص 1962 .

(9) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية – ديوان «قلبي وغزلة الثوب الأزرق» – قصيدة «رسائل إلى حبيبة غائبة» – مكتبة مدبولي – القاهرة – ط. الأولى 1985 م ، ص 667 .

(10) د. خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة – مجلة «فصول» (القاهرية) – المجلد الرابع – العدد الثالث – يونيه 1984م ، ص31 .

(11) محمد إبراهيم أبو سنة : المصدر السابق – ديوان «تأملات فى المدن الحجرية»، ص 17 .

(12) د. سيد البحراوي : نفس المرجع ، ص 41 .

(13) أحمد عنتر مصطفى : مأساة الوجه الثالث – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1981 م ، ص 79 ، 80 .

(14) صلاح عبدالصبور : الأعمال الكاملة (ديوان صلاح عبدالصبور) – شجر الليل – دار العودة – بيروت 1988م ، ص 450 .

(15) محمد الشحات: عندما تدخلين دمي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1983م، ص 51.

(16) د. زاخر غبريال : أ.أ كمنجز شاعر أمريكا – الهيئة العامة للتأليف والنشر – القاهرة 1971م ، ص، 122 ، 123 .

(17) زاخر غبريال: المرجع السابق،ص 81

(18) E .E. Cummigs : The Enormous Room. Boni and Liveright. New York 19922، P.58

(19) صلاح عبدالصبور: المصدر السابق ، ص 456.

(20) أمل دنقل : المصدر السابق ، تعليق على ما حدث ، ص280 .

(21) انظر يوزف شبتريلكا : المعرفة المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى (مقال من كتاب «مناهج علم

الأدب» ترجمة مصطفى ماهر – مجلة "فصول" (القاهرية) – المجلد الخامس – العدد الثانى – مارس 1985م ص 20، 21

(22) الاهتمام بما أطلق عليه «الشعر المرسوم» أو «التشجير» أو ما شابه ذلك ظاهرة قديمة فى موروثنا الأدبي، بتلورت فى القرنين السادس والسابع البحرين، وظهرت عند الفاطميين ورجالات المتصوفة. (للمزيد من الاستزادة انظر د. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1998م، ص8 وما بعدها.

(23) انظر محمد الأسعد: بين الشعر والتشكيل – مجلة «الأقلام» (العراقية) – العدد الرابع – نيسان 1985م، ص124.

(24) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة –ط الثانية 1952م، ص162.

(25) د. إبراهيم أنيس: المرجع السابق ، ص 163.

(26) عبدالرحمن الرفاعي: الراديو ذلك الصندوق السحري – سلسلة المكتبة الثقافية (427) – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة 1987م،ص35.

(27) حسن الشامي : وسائل الاتصال وتكنولوجيا العصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1997م، ص114.

(28) د. إبراهيم أنيس: المرجع نفسه، ص168.

(29) يجمع الكثيرون على أن فاروق شوشه فى برنامجه «لغتنا الجميلة» ينحو هذا المنحنى فى إلقاء الشعر، فإلقاؤه يدعو إلى الاسترخاء والتثاؤب، كما يلاحظ أن هذا الإلقاء ينسحب لديه على القصائد العربية ذات الغرض الحماسى المتلهب.

(30) فاروق شوشه: قفوات الشعر إلى الجمهور بحث منشور ضمن كتاب ندوة الشعر العربى المعاصر والجمهور) – مؤسسة يمان الثقافية الخيرية جائزة الشاعر محمد حسن فقي – الدورة الرابعة – مطابع الزهراء للإعلام العربي – القاهرة 2000م، ص243.

(31) د. سيد البحراوي : نفس المرجع، ص 45.

(32) د. إبراهيم أنيس : نفس المرجع ، ص168.

(33) على حوم: أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر المصري نموذجاً دراسة نقدية – إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة – ط. الأولى 2000م، ص169، 170.

(34) د. إحسان عباس: عبدالوهاب البياتي والشعر الحديث –دار بيروت للطباعة – بيروت 1952م، ص29.

(35) د. الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي روائعه ومدخل لقراءته – دار المعارف – القاهرة – ط. الأولى 1980م، ص 93 ، 94.

(36) د. إبراهيم أنيس : نفس المرجع ، ص 164.

(37) فضلت – في هذه الدراسة – استخدام كلمة «الإلقاء» بدلاً من «الإنشاد» لما بين كلمتي: «الإلقاء» و«التلقي» من علاقة من حيث المبنى والمعنى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن كلمة الإلقاء تتفق مع كلمة الإنشاد من حيث الهدف، وهو المجاهرة بقول الشعر أو إلقائه امام جمهور المتلقين.

(38) د. على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة – دار الفصحى للطباعة والنشر – القاهرة 1978م ، ص87.

(39) د. محمد عبد المطلب: مصادر إنتاج الشعرية – مجلة «فصول» (القاهرية) – المجلد 16 – العدد الأول، صيف 1997م، ص49.

(40) فاروق شوشه: وقت لاقتناص الوقت –دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة 1996م ، ص 43، 44.

(41) د. محمد عبد المطلب: المرجع السابق ، ص49، 50.

(42) د. محمد عبد المطلب: نفس المرجع ، ص50.

(143) استعير – في هذه الدراسة تعبير «المتلقي المؤهل» من الدكتور عبدالرحمن بن محمد القعود (انظر دراسته : في الإبداع والتلقي ، الشعر بخاصة – مجلة «عالم الفكر» – الكويت – المجلد 25 – العدد الرابع أبريل/ يونيو 1997م ، ص177.

(44) د. فوزية فهيم: الفن الإذاعي – دار المعارف – القاهرة 1978م ، ص5.

(45) د. سهير جاد: الإذاعة ومشكلات الثقافة – دار المعارف القاهرة 1983م ، ص16.

(46) د. إبراهيم أنيس: نفس المرجع ن ص 163.

(47) لم يرصد الدكتور إبراهيم أنيس حركة الشعر الحر – في كتابة «موسيقى الشعر» – فيما يتعلق بطريقة إلقائه أو إنشاده، حيث كانت تلك الحركة في بداياتها المبكرة التي لم تتبلور بعد ، فالطبعة الثانية للكتاب كانت عام 1952م، وهذا يعني أن طبعة الأولى كانت متزامنة – تقريباً – ظهور حركة الشعر الحر لدى روادها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وغيرهم.

(48) د. إبراهيم أنيس : المرجع نفسه، ص164.

(49) د. عبدالعزيز شرف : الإعلام ولغة الحضارة – دار المعارف – القاهرة 1977م، ص24.

(50) السيد حسن: الإذاعة والقيم الصوتية في الأدب العربي مجلة «الفن الإذاعي» – العدد 132 – اتحاد الإذاعة والتليفزيون القاهرة – يناير 1992م ، ص84.

(51) د. جيهان رشتي : الأسس العلمية لنظريات الإعلام دار الفكر العربى – القاهرة (د.ت)، ص367.

(52) د. فوزية فهيم: المرجع السابق ، ص26، 27.

(53) حسن الشامي: المرجع السابق ، ص 131.

(54) د. سهير جاد : البرامج التليفزيونية والإعلام الثقافى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1987م، ص96.

(55) عامر إبراهيم قنديلى : توثيق الصورة فى الإعلام والصحافة – العراق– بغداد– وزارة الثقافة والإعلام– دار الشؤون الثقافية العامة – سلسلة الموسوعة الصغيرة (398) – طبعة عام 1996م، ص11.

(56) عامر إبراهيم قنديلي: المرجع السابق، ص12 .

(57) حمدى المبمي : فن الإخراج التليفزيوني – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سلسلة المكتبة الثقافية (359) القاهرة 1981م ، ص 73 .

(58) سميح القاسم: الأعمال الكاملة – المجلد الأول – ديوان «دخان البراكين» دار سعاد الصباح – الكويت – طبعة 1993م، ص 280، 281.

(59) د.على البطل: فى شعر العصر الحديث – الجزء الأول عن المضمون – مكتبة الشباب – القاهرة 1982م، ص 160، 161.

(60) د.سهير جاد : المرجع السابق ، ص96.

(61) د. سهير جاد : نفس المرجع، ص100.

(62) حمدى البمبى: المرجع السابق، ص73.

(63) د. شاكر عبدالحميد : عصر الصورة – سلسلة عالم المعرفة الكويت – يناير 2005م، ص296

(64) د. شاكر عبد الحميد: المرجع السابق ن ص 296.

(65) د. شاكر عبد الحميد: نفس المرجع، ص 297.

(66) فاروق شوشه: المرجع السابق ن ص 243، 244.

* * *

ثانية ينفخها الانتظار

عيد الخميسي

السعودية

كانت تقدم تعريفها الدقيق للزمن بذلك التلكؤ.. لحظة الانتظار، وهي تضع خطاً ثخيناً أسفل كل ثانية، وتترك ثوان أخرى مجسمة بهيئة نقاط، لعبورها ينبغي تمرير القلم بين كل نقطة وأخرى.

لا تتجعد لحظة انتظار أبداً، هي جديدة وتبزغ للتو، ولادة مستمرة للحظة تأخذ وضعها المسترخي في جلسة يوغا طويلة قبل أن تنصرف بذات التمهل.. مفسحة الطريق لتقدم دودة طويلة بحلقات متشابهة، منسجمة مع لون الأرضية الخشبية تلعب دور ثانية انتظرها شخص على مشارف الغرق.

المسافة بين ثانية السجين وثانية عاشق أو مصاب أدنى من خيط واه.. أدنى من ثانية ذلك الذي يهوي من علٍ حتى لو استيقظ بعدها فزعاً وسعيداً. شاحنة بطيئة تصعد مرتفعاً شاهقا لا ينتهي: الأمل... والإيمان بتحققه هو تلك الشحنة حتى لو كان الصندوق في حقيقته فارغاً. الاستمرار في صعود مستقيم، أو تصديق الإيماءة بأكملها: قدما ذلك الواقف في لحظته.

غنائي وحديقتي

أيتها الطمأنينة كيف تصنعين نوم الأطفال؟

أيها الألم: اشحذ سكاكينك بمهارة أكبر وأنت توقظني. أيتها الضغينة كوني غنائي وحديقتي. أيها الضياع خذني في وديانك هائماً دون تذاكر عودة. أيتها الموءودة كوني روحي. أيها الخذلان يا رفيقي: أما وقد وخطنا الشيب فلنتحدث بلا رموز وبمباشرة تحمي هذه السنوات. أيتها القسوة يا صباحي النضر ونسمة قلبي..غنِ عالياً.

أيتها الفجيعة لم لا تأخذينني مرة واحدة وإلى الأبد. أيتها الحسرة ما أجمل هندسة مدينتك وما أكثرها تعقيداً..نَفَس واحد لا يكفي ولا حياة وحيدة. باركني أيها الغيظ طويلاً واحتضنني أيها الهباء. ذُرّني في أشد الأماكن وضاعة واتركني ألملم الرماد بقية أيامي أيها الأمل.

* * *

حـــالات

لطفي الشّابي

تونس

1 – فجْـــر

من نافذة الفجر المخفيّه
يصّاعد صوتْ
وحدي أسمعه
وأثبّت لألاءَ حروفه
في عتمة هذا الصّمتْ
هل تكفي ترنيمة نور ورديّه
لأُكسرَ عربدة هذا الموتْ؟

2 – هـــدوء

أتمدّد في حضن غَمامه
شجرة السّرو بلا ظلّ
بتلات الزّهر تلثم حلمات الطلّ

للرّيح النّاعمة ثرثرة

يحكيها أكثر من صوتْ:

صخب الشّجرات

هسيس الذّرو

سقسقة السّوماريس

و نُواح يمامه.

....

يا لهُ من هــدوء.

3 – وَجْــد

إذا ضاقت بك الحياةْ

فاركب صَهوة القَدَمِ

واذرعِ الأرضَ وانهل

من وصايا الفَلَواتْ

هكذا همَست غمامه

ثمّ غابتْ

في ثنايا الكلماتْ

وإذا ذاقت الرّوحُ - أضافتْ -

هدْأةَ التّحليق في القِمَمِ

فلا تستعِر برْدَ الوِهادِ

أو رماد الظّلماتْ

كُن صدى توْقك المنسيّ

كُنْ صدى صوتك وحدَه

وارحلّ تكُنْ

لا شيءَ أوسع من خُطاك

ما دام خطوك صِنوَ حُلمك

وانتظارك سُلّمَ الوقت المُجنّحِ

لعُبور الأمنياتْ.

هكذا رِمتْ غمامه

ثمّ غابتْ

في سديم الكلماتْ

4 – هبــــوط

....

ما كان أقسى انفصال الضّوء

عن أوّل شعاعه

ما كان أقسى الهُبــوطْ

هل يكفي طوفان هذا الوجع الهادر

كي نكون أعلى

أو نموتْ.

5 – صبــــر

يفترع الماء رخام اللّيل

فيشعل صمته الباردْ

تقول شظايا الرّخام

لحرير الماءْ:

كسرت كثافتي وأنت هباءْ

لا يحفل الماء

بنحيب الصّخر

لكنّ تنهّد عُشبة

يفتح للفجر أغنية

وللنّور قصائدْ.

6 – ظــــلام

تأمّل ظلـّك جيّدا واقرأ

رفيف الرّوح

وهو يجْهد للخلاصْ

حُجبٌ من الطـّين الكثيفْ

تمحو مسار الضّوء نحو ربيعه

وتصبّ في دورق الوقت

رياحا أو رمادا أو خريفْ

تأمّل لون صمتك

واحتضن وجَع الكلام حين ينبُو

وينُوب عن جمر الحروف دموعُها

لا تنتظر برْقَ القصيد

وازرع شراعك مُدْيةً

في قلب هذا الصّمت

سوف تُعْوِلُ

ثمّ تعلو

حين يزأر جوعُها

في هدأة اللّيلِ الرّصاصْ.

7 – ســـراج

ألقٌ بدا

كأنّ في الأفْق يدًا

نثرت على وجْه الطّريقْ

مَرْجا من الزّهر المضرّج بالنّدى

لم يكن سيْري على قدمين من وهنٍ

كان خفقَ جناح النّور

أوّلَ البرد المطهّر

حينما اشتدّ الحريقْ.

8 – خــــلاص

الآن...

يلثم النّورُ أوّل درْبِه

فيُضيء.

9 – خــــذلان

حين تخذلك الرّوح

ولا تمنحك جناح النّور

يكون السّقوط مدويّا

وأليما.

10 – فـــراغ

لا شيء يُغري بالمدى

لا زُرقةَ النّسمات

لا نشوة التّحليق حذو غمامة

حطّت على كتفي

وخطّت فوق كفّي

موعدا للرّيحِ

ومرايا لمواعيد الصّدى

لا شيء يُغري بالسّفرْ

لا صهيلَ الرّيح
لا جُوع الشّراع
ولا نوْحَ الوتـرْ
لا شيء يُغري بالغيابْ
في غمرة الصّمتِ المضمّخِ
بالحنين إلى النّدى
لا شيءَ يُغري بالضّبابْ
في مرصد الوقتِ المُضرّجِ والمُكلّل بالضّجـرْ
لا شيءَ يُهديني السّرابْ
لا وجـه من أهوى
لا لونَ فرحتنا القديمة
ولا صوتَ من ضيّعتُ في بردِ الحجـرْ
لا شيءَ في هذا الصّبـاحْ
يُهدهِدُ الرّوحَ المحيّرَ
والمُخيّرَ بين ثلجِ الصّمت
أو جـمـر الرّياحْ
لا صوتَ يهمسُ أو يصيحْ
لا وجـه يضحك أو ينوحْ
لا ضوءَ يمنح للنّهار نهارَهُ
لا ظِلّ يمحو ما تعالى من شُحوبٍ

وما ينزُّ من الجِراحْ.

لا شيء يُشعل برْد هذا الوقت

في مُقفرّ أوردتي

فلمن أهذِّب لحن أغنيتي

وأهدي ماء مُفردتي

ولمن أرمِّم وجه هذا الكون

وأزرع بذرة الأفراح في لغتي.

* * *

رسالة إليها

محمد الجلبي
اليمن

إلى من لها قلبي شدا وترنّما
وغنّا وولّى عنهُ عصر التجهما
إلى من فؤادي كان قبل لقائها
يعيش زماناً مكفهراً ومظلما
ولمّا تجلّت أرسلَت من شعاعها
خيوطاً من النور الذي يُذهِبُ العمى
أضاءت لهُ الدنيا فعاد لروحهِ
دبيب حياةٍ فاستوى وتبسّما
وطار بأجناح الخيال محلّقاً
يغازلُ شمساً أو يراقصُ أنجما
إلى من لقلبي صارت الأُنس والهنا
وصارت لهُ أرضاً وصارت لهُ سما
وأصبح قلبي وارداً نهر حبها

ورود حبيبٍ صادي شفّهُ الظما
فيشرب لا يروى.. بلا خمر ينتشي
لأن سلاف الحب أدهى وأعظما
يصلي كعبدٍ راهبٍ متبتلِ
ويتلو ترانيم الهوى ويتمتما
يسبّحُ للنهدين تسبيح عابدٍ
بمحرابهِ للحب صلّى وسلّما
ويسمو بمعراج المحبةِ صاعداً
لعليائها حباً وشوقاً وكلما
دنا طار فرحاً واشتياقاً وغبطةً
ومن طار شوقاً للحبيب فقد سما
إلى من فؤادي صار ملك يمينها
تقلّبهُ أنّى تشاء وكيفما
تفتش عن ما فيهِ من سالف الهوى
تبعثرهُ طوراً وطوراً تلملما
حنانيكِ رفقاً بالفؤادِ فإنهُ
يراكِ لجرحِ الدهرِ طباً وبلسما
أحطتِ بهذا القلب من كل جانبٍ
وقد صرتما حقاً سواراً ومعصما
فأصبح لا يرجو فكاكاً من الهوى

لأن فكاك القلب منكِ محرّما
وقد صار من مسِّ الهوى وجنونهِ
بغير اسمكِ المحبوب لا يتكلّما
فلا يسمع الأُخرى ولا ينطق اسمها
بغيركِ قد أضحى أصمّاً وأبكما
فضُمّيهِ شوقاً واحضنيهِ محبةً
وأسقيه كأس الحب يا عذبةَ اللمى
وبين الحنايا دثّريهِ ووسّدي
وكوني لهُ نبضاً وكوني لهُ دما
فقد ذاق ويلات الحياةِ وجورها
وأنتِ بما قد ذاق أدرى وأعلما

* * *

الفراديس ثُكلى

محمد عبدالناصر

مصر

الْفَراديسُ ثكْلى ..

فَهَلْ لَمْ تزَلْ فُرْصَةٌ لِلْحَياةْ ..؟

أَيُّها الْعالَمُ الْوَغْدُ هذي قَصائِدي الآنَ عِنْدَكَ،

هذا صُراخِيَ مَلْءَ الْكواكِبِ،

حُلْمي بِنَهْرٍ مِنَ الْمَجْدِ يَرْقُصُ

فيهِ الْجَميعُ الْجَميعْ

وَيَقْتَسِمونَ الْكريزْ ..

أَنا. هأَنَذا عِنْدَكَ الْيَوْمَ عُرْيانَ،

صُبَّ عَلَيَّ الرَّصاصَ

كَما كُنْتَ تَفْعَلُ بِالْمُلْهَمينْ ..

قُمْ وَقُلْ لي بِأَنِّي لَنْ أُدْخلَ الْجَنَّةَ الْحَقَّ،

قُلْ لي بَأَنِّي ضَلَلْتُ،

سَتَحْرِمُني ..
فَأُصَدِّقَ وَهْمي الرَّقيقَ
وَأُكْذوبَتي الْعاشِقَةْ ..

***

الْفَراديسُ ثكْلى ..
وَسَفينَتِيَ الآنَ يَنْخُرُ فيها الْلَهَبْ ..
"الْكَمانُ" المُعَذَّبُ فَوْقَ ذَراعي،
تَميلُ السَّفينَةُ .. أَعْزِفُ،
تَنْهَشُها الرِّيحُ .. أَعْزِفُ،
يَقْضِمُها الْبَحْرُ .. أَعْزِفُ،
أَغْرَقُ، يَغْرَقُ فَوْقي كَماني ..
سَوْفَ يُنْقِذُني اللهُ في أَيِّ لَحْظَةْ ..!
لا لِشَيْءٍ سِوى أَنّني لَمْ أَمُتْ دونَ أَنْ أُكْمِلَ الْلَحْنَ،
يا أَيُّها الْعالَمُ الْوَغْدُ
إِنْ مِتُّ لا تَسْتَرِحْ أَبَدًا ..
أَنْتَ لَنْ تَسْمَعَ الأُغْنِياتِ الطَّليقَةَ،
سَوْفَ تَظَلُّ الزَّرائِبُ مُعْتَقَلاً لِلْحَمامِ،
وسَوْفَ تَظَلُّ تُزاوِلُ أَصْلَكَ لَيْلَ الْخَميسِ
وَتَضْحَكُ في الأَرْبِعاءْ ..

سَوْفَ تَنْسى الْكَمانْ ..

XXX

وَلِماذا سَتَذْكُرُني
بَعْدَ أَنْ تَتَخَلَّلَ جِسْمِيَ
نارُ الشَّوارِعِ وَالْخُبْزِ ؟!
هَلْ تَذْكُرُ الضّائعينْ ..؟
وَبِماذا سَتَذْكُرُني ؟
أَنَّني كُنْتُ أُحْجِمُ عَنْ طَبَقِ اللَّحْمِ
وَالطِّفْلُ تَنْثُرُ مِنْهُ الْقَنابِلُ أَشْلاءَ ؟!
أَمْ أَنَّني كانَ صَمْتي هَوًى ..
كانَ في داخِلي أَلَمٌ ..
كانَ عِنْدي طُموحْ ..
يَتَراكَمُ مِثْلَ الْجَرائِدِ،
يُصْبِحُ ذِكْرى
وَقَدْ يَحْتَرِقْ ..؟!

***

الْفَراديسُ ثَكْلى ..
وَشارِعُ مَشْيي عَلى الصَّخْرِ في السّاعَةِ السّابِعَةْ ..
أَيُّها الْعالَمُ الْوَغْدُ هذي قَصائِدِيَ الآنَ عِنْدَكَ،

خُذْها إِذا شِئْتَ أَوْ أَلْقِها في الْجِبالْ ..

وَفَعَلْتَ الْمَزيدْ ..!

* * *

ضوء الكمنجات

محمد فاهي

المغرب

نـــــاي

أنا معني تماما

بشدو النايات

وإلا

كيف أسمع الهتاف

... فيما لو أخذت الناي.

ضوء الكمنجات

في كوكبة الكمنجات

ليس لي

إلا أن أزرع الضوء

حيث ينبغي

أن نسير

قدما.

سرب حمام

أعددت بهذه الكلمات

حفنة درة

علي أحصي الحمام

الذي

لايتوقف

في السماء.

مـــــرايا

خذ كلماتك التي

لم تسمعها بعد

ستلاقي شخصا

طالما أحببته

في مراياك الأخرى.

مســـافة

لو عرف أحدكم هذه المسافة

التي قطعتها جريا على الكلمات

لعدها

وعد الخطوات

... ونسي القلب.

دفـــــة

أيها القلب

هل أضعك دائما

دفة باب...

وإذا لم يقرعك أحد

هل أبقى في سجني؟

* * *

روى القلب قيدُ العلم

محمد معاذ الديوري الحسني

المغرب

روى القلب قيد العلم فاستسق مقبلا   ولا تعد روض الباحثين فتمحلا

وإن علوم الخلق طرا جميعَها   تَوَاضَعُ لّما أن تسورتَ منزِلا

تبصرْ خليلي هل ترى من معينها   قصائدَ في بحر العلوم تَرَقُّلا

تبصرْ خليلي هل ترى في شفائها   سقامَكَ في جُلى الخطوب لتعدلا

وما أفضل الأقوام إلا مُدارس   يَمّلي ويمْلي العلم سَورا معدّلا

وإن كتاب الله أفضل عِلْمِنا   فشاهدْ به كل الحقيقة منهلا

وشاهدْ به كل الخليقة مورقا   به طوقُه جيدًا مُعِمًّا ومُخْوِلا

ومفتاح قلب العارفين علومُه   فأجدر بها فَهْمًا وعلمًا لتوصَلاَ

فتكسب منها إن رجوت فنونها   على ما قضاهُ ربها لتنزّلاَ

وأشرفُ خلق الله بَيّن علمها   وفصَل فيها كلّ ما رُمْتَ مَدْخَلا

فعالجْ مفاتيح العلوم وغيرَها   لتُمْنَحَ في الدارين زَهرا ومَندلاَ

وتَكسبَ أجرًا ما عظيما فخارُهُ   نوالاً وتمحو السيئات وما بلا

وتتلوَ منها ما كسبتَ جَميعَهُ   ويُكرمَك الرحمنُ بالصّفو والعلا

وإن كتـاب الله أوثـق حافـظ لعلـم فبادره وشمـر لتعمـلا
أيا باحثاً فانهـض وبـين عُلُومَـهُ وجاهـد بـه في الدرس تَعْـلُ مُنَـزّلاَ
وكائـنْ تـرى مـن عـالم لـك عامـلٍ بِـه كلّ آنٍ موغـلا ثـمّ مرسـلا
ومـن رام قـرآن الإلـه وعلمـه وأحكـمَ فيـه الدرس أعلـى وأَفْضَـلاَ
ومـن سـدَّ أبـواب العثـار عـن الهوى وعـن شُبهٍ تعـرىَ العقـول فتوهـلاَ
وعـن كل خـرقٍ قـد يُبَـدّى بفكـرة ينـلْ خير مـا في الأرض علمـا وَيَفْضَـلاَ
ويرفـعَ رأسـاً عاليـاً فـوق جلَـةٍ ويحكـمَ قبض العلم والفقـه مَنْسَـلاَ
ألا قـل لأهل البحـث أسقاكم العُـلاَ ميـاهَ طهـورٍ وافـراتٍ مُنـهّـلاَ
وعَلّـلَ منهـا الشـرب يُسقَوْنَ عـاليـاً تصـب العلـوم المُحْكَمـات علـى المَـلا
فيُسْقَوْنَ بحـرا مـن فهـوم أولي النهـى فيَعْلُـونَ، إن العلـمَ يُعليـكَ مَنـزِلا
وتُمحـى بـه سَـوءُ الخطايـا جميعهـا بفضـل كتـاب الله والمنـزلِ العُـلا
وسـنة سَيِّـد الخلـق أحمـد خيرنـا وفقههمَـا إمَّـا علـوت مبسـملا
ومـن رام أُسّ الفقـه رَامَ أصـولـه وأحكـم فيـه البحـث صـوغـا وأمهـلا
مقاصِـدُهُ تُـرْوِي العلـومَ وأهلَهـا وتُذكـي عقـول الباحثـين فتجْمُـلاَ
ومـن للـورى يـا ثُلّـةً أنـذرَت لهـم لتَخْـدمَ أهـل الأرض طـرا وتنسـلا
أُراكـم – لعمـرُ اللهِ – مـن خـير أمـة تَجَلّى لهـا الرحمـن بالنـور مِشْعَـلا
ودارُ حديـثِ الأكرمـين تجللـت بمـا كان مولاهـا تمنـى وأعـدلا
ألا رحـم الرحمـن حيـا وميتـا مليـكا براهـا خدمـةً دينَـه الـوَلا
حمـى دينـه بضـعا وعشريـن حجـة وعشـرا فأمسـى في سـماء أولى العـلا
وأخلـف خـيرا فاضـلا ثـم سـيدا هماما جنـاه في الـورى أمـرُه عـلا

محمدا المرضـــي خيـــرَ ملوكنـا وراعـيَ دار الباحثين المبجّــلا
وإن شفائـــي في العلوم محدثـــا يؤهلنـي علمـا فأرفَـلَ منـــدلا
ويسقين ممـــا غيثِه كلَّ وابـــل مـن العلم حـبَّ العاشقات مهلـــهلا
غرامـي صـحيـح والعلـوم تكاثـــرت علـيَّ وإحكامـي لهـا أمـرُهُ الجـــلا
سقانـــي وروّانــــي كميتـا مدامـــة وأنهلنـي منهـا سـواقـي أولي العَـــلا
وعللنـــي بالـراح شيخـــي محدثـــا بأفضـل مـا في العلـم معنًـــى وأكمَـــلا
أيـا راحَ شيخـــي لا تروحـــي فإننـي ثملـــتُ، ومَـوْجُ البحـــر منك تسَبَّـــلا
ألا أيهـا المجتـــازُ لِــــج دارنـا التـي تولجَنـــا فيهـــا نضـــارٌ وأجـــدَلا
وذُقْ طيبـــاتِ العلـم منهـــا وصـفوَه ولا تـكُ مفتاحـــا لشـــر فتُهمَـــــلا
ولا تـــكُ مـن أهـل الريـاء، فبطشُـــه يخامـرُ قلـــب الناكثيـــن فيوهِـــلا
وراقـــب إلـــه الخلـــق في كل برهـة لتربـوَ فيهـــا عاجـــلا وتُحَجَّـــلا
وترقـــى بفهـــم العلـم جنـات بحـره تنـالُ مراقـــي العارفيـــن فتكمُـــلا
وبـــالله حولـــي واعتمـــادي وجنتـــي ومـا خـاب ذو قُـرْب إذا هـو عَجَّـــلا

* * *

رجل بقلبٍ آخر

محمد مهدي الحمّادي

السعودية

كطفلٍ تسكنُ...

الآمالُ في جنبيهِ

ها قد جئتُ منطلقاً

يساورني الحنينُ

فأرسمُ الأشواقَ

من لغةِ النخيل..

أرنو إليكَ

بزمهريرِ الحبِّ

تصنعني نبوءة عاشقٍ

فأصوغُ من لحنِ

القصيدةِ

شمعة الكلماتِ

حينَ يرتعشُ الفتيل

رجل بحجمِ

مساحةِ الوطنِ الكبير

يطوفُ خرائطَ

المجدِ المخلّـدِ

ينقشُ خطوةً

أولى على

الدربِ الطويل ...

ما زلتَ تكتبُ

في بياضِ الشمسِ

جيلاً

يقتفي أثر الحقيقةِ

يصنعُ التأريخ

يزرعُ وردةَ

الأملِ المضيءِ

فيرتقي فوقَ

المسافةِ ألف جيل ...

ها أنتَ تصنعُ

في طريقِ العلمِ

ألف حضارةٍ

واجيلُ يشهدُ
أنكَ الرجل الذي
ما زالَ ينقشُ
نبض المجازٍ
على جسدِ الخلودِ
وياسميناتِ الأصيلْ
سطرّتَ
في وهجِ الثقافةِ
سحرَ أطياف النقاءِ
فأنتِ كالألوانِ
يرسمها الجمالُ
وأنتَ حديقةُ
الوطنِ المسافرِ
في القلوبِ
وأنتَ أغنية
تطوفُ على فمِ
الألحانِ في
الصمتِ المسائي
الجميلْ
الشمسُ تبسمُ

في يديكَ
وضوؤكَ الشفافُ
يسطعُ في مدى
الأرجاءِ
يجمعُ ما تناثرَ
من ضبابِ المستحيلْ
ماذا أقولُ ؟
إذا تمكنّ عطركَ
المسكونُ فيّ
وصرتُ لا أدري
أتمتمُ / ما أقول ...
هذي القصيدة تنحني
ما بينَ أجنحةِ الصدى
شوقاً إليكْ
أبقى أغني دائماً
الشمسُ تبسمُ في يديكْ ..

* * *

أسطول الحرية

منتصر منصور
فلسطين

أيّها البحر الهائج دمه سُعالُكَ
يورثُ الأرضَ موتُـك حرية
تنبت فوقَ أسوارِكَ
وتلوّحُ لكَ غزة بيدِها
في انتظارِكَ . . .
أللحريةِ أعتاقٌ تحملُها ونحن
نشربُ نخبَ موتِـكَ ماءَكَ ؟!!
يسيلُ كاللّعابِ بينَ فكّي الذئابِ
خلفَـكَ كأفعى تسعى بينَ
حُطامِكَ
يأتي أسطولُ الحرية
راكباً أمواجكَ

كالمرجان يضيءُ سوادَكَ
ليخلعَ الحصارَ عن أهدابِـكَ
إذ بقراصنة الموتِ الأزرقِ
تعوي موتكَ موتكَ موتكَ
فأراكَ تخلعُ من جسدِكَ نوراً
وتشعلُ جذوة صمودِكَ
وتأبى الهبوط إلى أسرِ
أعدائكَ
طفلٌ وفتاةٌ وشيخٌ
يسقون البحرَ ملحَ عيونِهم
ربّما ينهضُ مَن في البرِ
يمسحُ عنك دماءَكَ
ليست الحرية مدادَ قلم
غلا ثمنهُ
الحرية مدادُ دمٍ
رمادُهُ
كلّما نثرتَه اشتعلَ
في عيونِ سجّانكَ . . .

* * *

هكذا تموت أغنيتي

منير مزيد

رومانيا

لم تعد الشوارع في أماكنها

اخترقت شرفتنا المطلة على القمر

وشمتها بـ إشارات حمراء...

يمنع مرور الطير

الفراشات

أنفاس الأرض و السماء...

نمو الظل

السكون

و تمدد وشاح الزمرد...

شجرتا حور على ضفة الحياة الأخرى

ثائرتان

عبثا

تحاولان فتح باب التأمل الطويل...

يصحو الصبح مرعوباً

على أصواتٍ زاعقة

و عند قدميه حيث يفقص الرماد

تموت أغنيتي ...

حبيبتي

كل منا في منفاه الأبدي

يعزل نفسه حتى عن ذاته

ينـزلقُ في عتمةِ أعماقه

غريباً . . .

يتهجّى رماد أزمنة

راكدة في الذاكرة

و يعدو تائهاً في سباق لا ينتهي

إلا في ملجأ الظلمة و العدم...

نفتش عن ذكريات

لا تزال تلمع بضوءٍ خافتٍ

آت من لحدٍ مجهول...

وفي عيوننا يعبر الليلُ و القمر

طيفاً على شكل إنسانٍ ميتٍ

في نعش غيمة...

حبيبتي

يا من تصعدين من الثرى

من عطرك البهي..

كل شيء قد تغير

تطارده سحابة من الجنون ...

عبثاً

يحاول أن يرسو

على موانئ ذاكرة جديدة ...

المساء وجه بين وجوه قديمة

لا أحد يلتفت إليها

و على أهدابه حيث تختنق العصافير

تموت أغنيتي...

حبيبتي

يا من تسافرين في القصائد

كلماتنا تكفهر

تتجول في القلق

غير قادرة على التسبيح

أصابها العقم و الجفاف ...

الشفاه تتخثر

تحلمُ حلماً في حلمٍ ميتٍ

بندى القبلات ...

الليل مشبع بـ الأضوية الباطلة

و على جسده حيث يغادر قطيع النجوم المرعى

تموت أغنيتي...

الأحلام تتكسر أجنحتها

لا تستطيع التجوال في السماوات

نشرب الضوضاء و الدخان

و عيوننا الجائعة

تبتلع ملصقات إعلانية...

هكذا تموت أغنيتي

و يموت العالم ...

* * *

حفلة رقص خريفية

مهدي نصير

الأردن

(1)

أنا نائمٌ

والخيولُ المريضَةُ تقفزُ فوقَ مناضِدَ كانت

أُعدَّتْ لحفلةِ رقصٍ خريفيّةٍ ..

مِنْ وراءِ زُجاجِ النّوافذِ

كنتُ رأيتُكِ تغتسلينَ بطينٍ قَصيرٍ ..

مِنَ الحاجزِ الخَشَبيِّ أطلَّ

وكانَ كبيراً وأبلهَ يتبعُهُ

قمرٌ كانَ يُرسلُ نحوَكِ ضوءً على شكلِ صوفٍ مُلوّنَ \

كانَ يُجزُّ بآلةِ قَصٍّ بدائيّةٍ \

كانَ يفضحُ أفراسَهُ الهائجاتِ المريضاتِ

وهْيَ تُسافحُ في شَبَقٍ بعضَها

كانَ يسقطُ مِنْ فَمِها زَبَدٌ
كانَ يسلخُها بآلاتِه الصّدئاتِ
وكانت تُخبّيءُ جافلةً دَمها المرتجفْ .

(2)

كانتِ النِّساءُ الصّغيراتُ يرتدينَ بَرانسَهنّ السودَ
كُنَّ يُغطّينَ أجسادهُنَّ
وتفضحُهنَّ الحَوافُ المثيرةُ للجسدِ المُتسلِّلِ
كالكُتَلِ الحجريّةِ \
صمّاءَ كانت بدونِ نقوش \ .

(3)

تـخبّـئـتِ أكثرَ في الطينِ
كانت جلودُ الخيولِ القتيلةِ
تسقطُ حولَكِ
كنتِ تغوصينَ أكثرَ
كانت يَداكِ تؤشّرُ نحوي
وكنتِ تغيبين هادئةً
في ظلامِ الحقول .

(4)

النِّساءُ الصَّغيراتُ
كُنَّ يُضمِّدنَ جِلداً ينزُّ دِماءً
وماءً ثقيلاً
وكُنَّ يُغطِّينَ أردافهنّ بِبعضِ الجلودِ
التي تتساقطُ خلفَ السِّياج .

* * *

شفوات الضوء

نجلاء البهلواني
اليمن

ملايينُ الشفاهِ المكتنزةِ

تُضيء

تمنحُ الليمونَ رائحة

وشجرة البرتقال -كشجر أفلاطونيٍّ-

لبناتِ جنسِها

تشمخُ بجذورِها في صميمِ الإسفلتْ

كِلانا

والخريفُ يفْتَرِشُنَا

نتقاسمُ بتلاتِهِ رويداً

ر

و

ي

د

أْ

حتى آخر قطرةٍ من نُطَفِنَا

وننتظرْ

مُتجردَين من ملل الانتظارْ

وننتظرْ

تلك الرسائلَ التي لا تصلْ

لترشُقَنا صلواتٌ

بشفواتٍ ضوئيةٍ

تُفتِّقُ روحينا

انثيالاً

على شجرةِ البرتقال

فتنمو

كشجرٍ أفلاطونيٍّ لبناتِ جنسها

في صميمِ الإسفلتِ شامخة

تمنحُ الليمونَ رائحتَها

حتى آخر قطرةٍ منّا

و..

ومازلنا ...ننتظرْ

تلك الرسائلَ التي لن تصلْ

توأمة الطوفان الباكية

هدى السعدي
الإمارات العربية المتحدة

يقطرُنا الحنينُ رؤىً
على أهدابِ داليةِ العذابِ الحلو
مُرتَبَعاً ومُصطافا
ويسفحُنا
على أعتاب أمجادِ البناتِ النورِ أصدافا
فنزرعُ في شطوطِ الدمعِ
أشياءً بلا معنى
تعاريجاً نسميهنّ أمواجاً
شراعاً قائماً تُملي عليه الريحُ وجهتَهُ
وخمسَ نوارسٍ ستّاً .. وبوصلةً ومجدافا
ونركبُ غيمةً بلهاءَ
لا تستوعبُ الإبحارَ إلا في ضحولِ الغيبِ

تمخرُ في وحولِ العيبِ
من بغدادَ .. مبحرةً إلى يافا

وقبل الفجر يأتي عسكرُ المبغى
يهيلُ الرملَ في أفواهنا الظمأى
ويدفننا بقشِّ الصمتِ
لا أحدٌ درى يوماً ولا شافا

O O O

يقطرنا الحنين أسىً
ويرسمُنا
عيوناً تشتهي الطيرانَ
أخيلةً تحلّق تحت سطح الأرضِ
كي تلقى لها مما أضاعته، نواميساً وأهدافا
وتطوي العمرَ إسفافا
يقطّعنا
لنَكثُرَ في سجلِّ الخلدِ أسماءً وأصنافا
فنَكثُرُ
دون أن ندري بأن المجدَ

يأنفُ أن يُجَنّد في جحافله لنَيْلِ الخلدِ

أرباعاً

وأثلاثاً

وأنصافا.

O O O

يقطِّرُنا الحنينُ هوىً

عفيفَ الجيب عذريّاً

فنَهوي من ذرى عليائنا

كيما نُدنِّسَ منه

وجهاً ضاويَ اللمحاتِ شَفّافا

نهزُّ له العصا دوماً

إذا يوماً عصى .. أو هزَّ أعطافا

وتُعجبنا رجولتُنا

فنغرزُ فوق هامةِ حبِّنا العذريِّ قَرْنَيْنِ

وفي أعجازهِ ذنَباً

وفي رجليه .. أظلافا

O O O

يُقطِّرنا الحنينُ .. سُـدى

فنُسدي للورى

– مما يُنافي فطرةَ الإنسان– أعرافا

ونحلفُ أننا عَـرَبٌ

ونُعْرِبُ أننا للدونِ أحلافا

ونُسلِمُ رايةَ الإسلامِ للباغي

ونبغي أن نُطاوِلَ في سَماءِ العِزِّ أسلافا

ونَبْـتَـزُّ المُنى دِرْعَ الغُرورِ

نُعَـلِّقُ الآمالَ في جَـنْـبَـيْـهِ

أقواساً .. و أرماحاً .. وأسيافا

ونفتحُ صفحةَ الشرَفِ التي

في دفتر التاريخ

ننقشُ في ثناياها لنا صُـوَراً

وأسـماءً .. وألـقـاباً .. وأوصـافـا

ومن فَرْطِ الغَـباءِ بِـنا

نُصَـدِّقُ ما افـتَرَيناهُ

ونحسبُ

أننا صرنا لدى التاريخ أشرافا.

* * *

مشاغبات شعرية

سالم العبيري
السعودية

– 1 –

ذلك الصباح الطفولي المشاغب في الشرفية في مدينة جدة ، كان بالنسبة لي حالة التحول، حيث لم ولا انسى وقفة جدي الفقيه بحزنه المتراكم، ودمعة أمي الممزوجة بملوحة بحر جدة، وخفقات نوارس شاطئها، وألم أبي الممزوج بشموخ، عند نقله من معهد جدة العلمي، إلى منحنيات جبال بني عمر في عسير، تلك الجبال السوداء، التي تكتسي الغيم ردهة من الزمن، وتختال بالعشب البري في مدرسة الرازي الابتدائية مع تلك الغدران الصغيرة في أودية بني عمر، سمعت الشعر يتراقص كأنثى لم تزل محمومة بليلة عرسها، وفي شعبية مدينة القنفذة وفي عرعر بطقوسها البدوية، ورحابة أهلها سمعت الشعر وتغنيت به، وآسرني وفتنني وحلق بي في متاهات الصورة ومنحنيات اللغة، وفي جازان الفل، هذه المدينة التي تغزل الشعر على ظفائر الفاتنات، وتشربه مع قهوة الصباح وشاي المساء، في هذه المدينة التي تختلط فيها حبات الرمل بحروف القصيدة، قلت الشعر في مجالس عمي القاضي علي رحمه الله بغزله العفيف عندما كان يعرض شعره على أبي، في ضحكة أبي المتعب، في حزنه المتسربل كنت أقرأ الشعر بين حنايا صوته المتهدج.

ذات يوم قال لي أبي وقد أخبرته بحزني جراء عصيان الشعر لي حينها رمقني قائلا: الشعر لا يدخل البيوت يا سالم.

إذهب إلى الطبيعة.. هناك ستجده معلقا على شجرة سرو أو في إحدى العروج القديمة..

في جناح طائر سعيد، أو عند تكة جدول السيل أو عند مضاجع المطر

أخرج إلى الطبيعة..

أخرج..

هناك ستجد الشعر يا سالم..

كان يأتي كنفحة عطر في مكان كئيب، كوجه يخالسك في زحام كأنثى أحببتها ولست تدري في أي زمن..

ولا أين..

على ورقة إمتحان الثانوية يشاغب الأسئلة مضيعا إجابة المستقبل

مع رسائل الأغاني مع توائم الروح حسين ومحمد في مواعيد المراهقة على الأمواج في مسامرة خالي عبدالله على أبحر..

هكذا بدأ معي الشعر وبدأت معه ولا أدري حتى هذه اللحظة من منا سوف ينتهي أولاً.

- 2 -

قبس

في عز الظلمة
في الزاوية التي كومت فيها
أصدقائي
في عمق الزاوية شع
قبس
وبعيداً هناك
في زمن لم يكن كالزمن الذي شاخ فيه البستان
تنفست أزهار الرمان
فترنح الزهر مخنوقاً
باحثاً عن نفس
وفي جرح الكهف
ثمة أشياء تتلى
وحجارة تبكي وتنوح
والجروح هي الجروح
عند الغابة الكبرى
بكى غزالٌ
عندما نعس أسد الجبروت

وعلى مائدة الشجرة سنجاب يدفع بندقيتهً

سراً

وشى به الندى

حينما اندلق الفجر علي ورقي

وأنا

أدلق دلو السطور علي وجه الليل الذي أحاط بكلامي واحتبس.

– 3 –

الليل القارس

تشقق أيها الليل القارس

تشقق

وبابك الخشبي العتيد

الذي عشت دهرا

ظاناً

حالماً

أنه لن يتكسر

هأنذا اسمعها من وراء المدى

وخز حوافرها

تحفر الغيم آتية

خيول الروح التي تسحب فجرها الأكبر

ستأتي حتما ستأتي

وستهشم

بابك الكالح الأغبر

وأنت وبابك العتيد الذي عشت في ظنه

زمان

حتما

يقينا

سيكسر.

– 4 –

مشوار في القاهرة

اتصلت علي صوتها الناعم

اخبرت أن العالم مازال بخير

أريد أن أراك

وبعدها احتفلت جراحي بموسم الورد

ستشفى جراح السنابل الجنوبية

همست لها

آه يا بنفسج سوف اتخطى الزمن.. وآتيك

حملت نفسي ومررت بشجر الحي

بأرصفته

بقعة الغبار التي على حذائي

تشغلني

كل شيء يتلون بلون مختلف

السماء تمطر زهر البنفسج

الاغاني على جوانب الطريق

حلم شرس يفتك بكوابيس العمر..

وصلت أخيراً لشارع الدقي

الأنفاس المحشورة في الباص

هؤلاء البشر في ماذا يفكرون

على الجانب الآخر من الطريق

كانت بنفسج

تلوح لي

أزمنة تلوح لي

أقبل

في نصف شارع الدقي

تشغلني بقعة الغبار التي على حذائي

دنوت لأمسحها

صوت مرعب داهمني

كيس اللحم والعظم
طوفان البشر الآتي
الباص قادم بوجهه الشرس
تركت حذائي وقفزت
على الرصيف بين الطريقين
رمقت حذائي
كم كان وسيما شكل فردة الحذاء
في نصف الشارع
لم يعد عندي وقت للرجوع
كم كانت جميلة بطرحتها الخليجية
على الجانب الآخر
كم كان مثيرا وجهها عندما تعبر من خلاله السيارات
تأملي لم يدم
بسهولة اجتزت الشارع
وصلت إليها
بحذاء واحد
ووجه متعب
أكثر الكلام الجميل ضاع في غمرة الزحام
الضجيج سرق الكلام
نظرت إليها

كانت كبيرة جدا

وخط الشيب شعرها

همست لي بصوت مشروخ

تأخرت كثيراً

همست لها

أخرني الطريق

ذرفت دمعة وهي تبتسم بحزن

قلت لها: كبرت كثيراً يا بنفسج

تبسمت

سلمتني شالها البنفسجي

ملفوفا بشيء

ومشت بهدوء

لمحتها وهي تمشي

لم أجد الوقت لكي أخبرها أني أحب مشيتها

غابت في الزحام

هوى من الشال شيء

رفعت المرأة من الارض

كانت مشرخة

لم أستطع تبين وجهي الخطوط

مشيت

ولم أعد لشارع الدقي.

- 5 -

نباتات الضوء

نباتات الضوء في عز الظلمة تزحف
وهناً على وهن
وفي دربها حررت الياسمين المخبوء
هامسة له
تعال معي
لم يعد شجرنا القديم كما كان
لم يعد شجرنا القديم أخضر
تعال معي
ازحفي .. سنصل سوياً للمروج الأخرى
حتما سنلقي هناك أشجارا
لا تهرم
حتما سنلقي هناك شجراً ضخما
لا يقهر
لا تخف أيها الياسمين الحزين
سيأتي الندى ويلمسك
وعطرك الذى خبأته زمناً !
سيملأ المروج الأخرى

وسيكبر في أقصى الشرق طفلٌ

وسيبكى جوعاً ويتضور

و في أقصى الغرب طفلُ يغني و يقفز مرحاً

يعبث و يتبختر

ستمل

ستمل

تلك الينابيع الساكتة

ستمل

تلك الضفاف الطاعنة الطاعنة في السن

وهذه الأنهار التي شاخت

حتما

حتما

ستهجر

ستمضى هذه الينابيع الساكتة

وستتكلم يوما

وتحرض الغدران الأخرى

***

أيتها الغدران لن نسلك نفس المجرى

سنتحد مع الرمل

سنتحالف مع الحجر الأصغر

سنمضي

وسنمضي

هناك بعيداً

ستهدينا شعب أخرى

خلف الأنهار الطاعنة في السن

سنلقي

النهر الأحمر

و لأن القارب الذى لم يكن مقتنعا

بأن يبقي علي الشطآن العمياء..

حرك نفسه مع أول موجة عندما نزل المطر

وحيداً

و كم كان سعيدا عندما عانق البحر الأسود

لم يكن يعنيه لون البحر

لم يكن يعنيه الرعد إذا زجر

ثمة رغبة توحشت في ذاته

ثمة حلم شق نفسه نصفين

كرمل استغل أول قطرة و أزهر

لم يكن يعنيه شيء

كل ما كان يعنيه

أنه أبحر

أنا

أنا

لا أريد مال الأرض وزاده

والكعك الفرنسى المعطر

خبز أمي أحلى

خبز أمي أشهى

ما أحلى خبزها الأسمر

لا تقربي قوارير الخمر المعتق

شاى أبي ألذ كثيرا

ضحكت أبي والشاى الأحمر

وككل شيء طبيعي

دع الأشياء تنمو

لا تحجب النور

أجمل الأشياء تلك التي لا نتكلم عنها

أحلاها

تلك التي لا تظهر

كل شيء يريد أن ينمو

كل شيء يريد أن يصبح شيئا

حتي الحجر الأصغر

يريد أن يصبح جبلاً وقمة شماء

كل شيء يريد أن يصبح أكبر

أيها الليل لا تقف في وجهى هكذا

تشقق

أو أبق كما أنت

لم تعد تعنيني ظلمتك

سيضج هذا المدى

يوما بظلمتك

ويضجر

وستأتي

خيول الفجر

وهذا السواد الكالح حتما سيتغير

ستلقي عليك خيول الروح

رداء الفجر الأحمر.

– 6 –

فاصلة

السيارات

الناس

والبيوت

كل شيء أصبح صامتا

سوى

صوت في أعماقي

لقد كبرت كثيراً كثيراً كثيراً.

* * *

أضحى التّنائي

ابن زيدون

أَضْحَى التّنَائِــي بَدِيْــلاً مِــنْ تَدانِيْنــا
وَنَــا بَ عَــنْ طِيْــبِ لُقْيَانَــا تَجَافِيْنَــا

ألا وقــد حــانَ صُبــح البَيْــنِ صَبّحنــا
حِيــنٌ فقــام بنــا للحِيــن ناعِينــا
مَــن مُبلــغ المُبْلِسِــينا بانتزاحِهــم
حُزنــاً مــع الدهــر لا يَبلــى ويُبلينــا

أن الزمــان الــذي مــا زال يُضــحكنا
أنسًــا بقربهــم قــد عــاد يُبكينــا

غِيــظَ العِدى من تســاقينا الهــوى فدعوا
بــأن نَغُصّ فقــال الدهــر آمينــا

فانحلَّ ما كان معقودًا بأنفسنا
وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا

لم نعتقد بعدكم إلا الوفاءَ لكم
رأيًا ولم نتقلد غيرَه دينا

ما حقنا أن تُقروا عينَ ذي حسد
بنا، ولا أن تسروا كاشحًا فينا

كنا نرى اليأس تُسلينا عوارضُه
وقد يئسنا فما لليأس يُغرينا

بِنتم وبنا فما ابتلت جوانحُنا
شوقًا إليكم ولا جفت مآقينا

نكاد حين تُناجيكم ضمائرُنا
يَقضي علينا الأسى لولا تأسِّينا

حالت لفقدكم أيامنا فَغَدَتْ
سُوداً وكانت بكم بيضاً ليالينا

إذ جانب العيش طَلْقٌ من تألُّفنا
وموردُ اللهو صافٍ من تصافينا

وإذ هَصَرْنا غُصون الوصل دانية
قطوفُها فجنينا منه ما شِينا

ليسقِ عهدكم عهد السرور فما
كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

لا تحسبوا نَأْيكم عنا يُغيِّرنا
أن طالما غيَّر النأي المحبينا

والله ما طلبت أهواؤنا بدلاً
منكم ولا انصرفت عنكم أمانينا

يـا سـاريَ البرقِ غـادِ القصـرَ فاسـق به

مـن كان صِرفَ الهـوى والود يَسـقينا

واسـأل هنـاك هـل عنّـي تذكرنـا

إلفـاً، تذكـره أمسـى يُعنّينـا

ويـا نسـيمَ الصّـبا بلـغ تحيتنـا

مـن لـو علـى البعـد حيًّـا كـان يُحيينا

فهـل أرى الدهـر يَقصـينا مُسـاعَفةً

منـه ولـم يكـن غِبًّـا تقاضـينا

ربيـب ملـك كـأن الله أنشـأه

مسـكًا وقـدّر إنشـاء الـورى طينـا

أو صـاغه ورِقًـا محضًـا وتَوّجَـه

مِـن ناصـع التبـر إبداعـاً وتحسـينا

إذا تَــأَوَّد آدتــه رفاهيَــة
تُــومُ العُقُــود وأَدْمَتــه البُــرى لِينــا

كانــت لــه الشــمسُ ظِئْــرًا فــي أَكِلَّتِــه
بــل مــا تَجَلَّــى لهــا إلا أحايينــا

كأنمــا أثبتــت فــي صــحن وجنتــه
زُهْــرُ الكواكــب تعويــذًا وتزيينــا

مــا ضَــرَّ أن لم نكــن أكفــاءَه شرفًــا
وفــي المــودة كــافٍ مــن تَكَافينــا

يــا روضــةً طالمــا أجْنَــتْ لَوَاحِظَنــا
ورداً أجــلاه الصــبا غَضًّــا ونَسْرينــا

ويــا حيــاةً تَمَلَّيْنــا بزهرتهــا
مُنًــى ضُرُوبــاً ولَــذَّاتٍ أفانِينــا

ويـا نعيمًـا خَطَرْنـا مـن غَضَـارته
فِي وَشْـي نُعمـى سَـحَبْنا ذَيْلَـه حِينـا

لسـنا نُسَـمِّيك إجـلالاً وتَكْرِمَـة
وقـد رك المعتلـى عـن ذاك يُغنينـا

إذا انفـردتِ ومـا شُـورِكْتِ في صـفةٍ
فحسـبنا الوصـف إيضـاحاً وتَبيينـا

يـا جنـةَ الخلـد أُبدلنـا بسَلْسِـلها
والكـوثـر العـذب زَقُّومًـا وغِسـلينا

كأننـا لـم نَبِـت والوصـل ثالثنـا
والسـعد قد غَضَّ مـن أجفان واشـينا

سِرّانِ فـي خاطـرِ الظَّلْمـاء يَكتُمُنـا
حتـى يكـاد لسـان الصـبح يُفشـينا

لا غَـرْو فِي أن ذكرنـا الحـزن حِـينَ نَهَتْ
عنـه النُّهَـى وتَركْنـا الصبر ناسِـينا

إذا قرأنـا الأسـى يـومَ النّـوى سُـوَرًا
مكتوبـة وأخذنـا الصبـر تَلْقِينـا

أمّـا هـواكِ فلـم نعـدل بمنهلـه
شِرْبًـا وإن كـان يروينـا فيُظمينـا

لم نَجْـفُ أفـق جمـال أنـت كوكبـه
سـالين عنـه ولـم نهجـره قالينـا

ولا اختيـارًا تجنبنـاه عـن كَثَـبٍ
لكـن عدتنـا علـى كـره عوادينـا

نأسـى عليـك إذا حُثَّـت مُشَعْشَـعةً
فينـا الشَّـمُول وغنّانـا مُغَنِّينـا

لا أَكْؤُسُ الراحِ تُبدى من شمائلنا
سِيمَا ارتياحٍ ولا الأوتارُ تُلهينا

دُومِي على العهد، ما دُمْنا، مُحَافِظةً
فالحُرُّ مَنْ دان إنصافًا كما دِينَا

فما اسْتَعَضْنا خليلاً مِنك يَحْبسنا
ولا استفدنا حبيبًا عنك يُثْنينا

ولو صَبَا نَحْوَنا من عُلْوِ مَطْلَعِه
بدرُ الدُّجَى لم يكن حاشاكِ يُصْبِينا

أَوْلِي وفاءً وإن لم تَبْذُلِي صِلَةً
فالطيفُ يُقْنِعُنا والذِّكْرُ يَكْفِينا

وفي الجوابِ متاعٌ لو شفعتِ به
بِيْضَ الأيادي التي ما زِلْتِ تُولينا

عليكِ مني سلامُ اللهِ ما بَقِيَتْ
صَبابةٌ منكِ نُخْفِيها فَتُخفينا

* * *

عتبات
نص مشترك

أحمد العواضي - صنعاء
أحمد قران الزهراني - القاهرة

- 1 -

زرقةٌ في السماءِ القريبةِ
مذْ ظللتني بأشواقِها
مثل زرقةِ هذا الجهازِ الصغيرِ.
هي شقراءُ..
صفراءُ..
بيضاءُ..
أو هكذا أتخيلُ صورتَها في الأثيرِ.
هكذا يتراءى لي الآن وجهٌ بريءٌ

كسربِ عصافيرَ طارت من اللوحِ
إذْ رسمتها يدُ امرأة من حرير.
ليسَ بيني وبينَ الوجوهِ التي ترقبُ الضوءَ
غيرَ افتراضِ المكانِ الوثيرِ.
ليسَ إلا خطوطَ الخيالِ و إيميلها
وفؤادي الذي يدخلُ الآنَ مرحلةَ الوجعِ العاطفي الأخيرِ.

– 2 –

إنها شاشة البوح خُفّي حنين تراءت كما المرأةِ الواجفة.
إنها شاشة البوح تفضي إلى اللاشعورِ المرائي لأفكارِنا النازفةِ.
ها أنا أكتبُ الآن أكتبُ حتى أرى وجهها في الحروفِ.
ها أنا الآن أكتبُ أكتبُ لكنّ ايميلَها لا يجيبُ وشاشتَها لا تبوحُ.
إنني الآن بينَ اللظى والحتوفِ.
ليسَ للشعرِ يا صاحبي مدٌّ روحْ.
ليسَ بيني وبين قريني علاماتُ خوف.
ليسَ للحبِ رائحةٌ كي تفوحْ.

– 3 –

قلت : أحمد
جاءت رسالتُها : والكثيرونَ «أحمدُ»

قلت: إني أنا «أحمدُ الشعرِ»
قالت: وما كان «درويش» و«المتنبي»..
كثيرونَ في الشعرِ «أحمدُ» مثلك
يأتون أو يذهبون إلى نصفِ أرواحِهم
والمسافات حرفٌ شبيه
وآخر يفقد معناه حين الشبه.

– 4 –

قلت: إني أنا أحمد الشعر
لا يستوي اثنان إلا على روحِ هذي القصيدةِ
جاءت رسالتُها: كيفَ أعرفُ أنك إياه
فقلت لها: إن وجهي كما سمرةُ القمحِ
لون الرداءِ يميلُ إلى شفقٍ باردٍ
وكُمُّ العباءةِ أطولُ إلا قليلا
ألا تذكرين؟
ضحكنا كثيرا على حرجِ الغزلِ العربي
وسوءُ تفاهمنا في الحديثِ
وصيدُ عواطفنا بالإشارةِ.

- 5 -

قالت: الآن صفْ لي المحبةَ

قلت لها : أنتِ هيْ.

قالت : اللهَ اللهَ.

ثم بكت..

وأضافت: أنا قد أكونُ الأسى

وإذا فلماذا تحبُ الأسى

قلتُ كيفِ يكونُ الأسى؟

وانتظرتُ..

وجاءت رسالتُها..

الندى طيبُ القلب يبكي على نفسه»

كلما جف قطرُ الندى كانَ هذا مسمى الأسى»

قلت: هيا صفي لي المحبةَ

قالت:

نداءُ السماءِ على الأرضِ وقتَ انفصامِ الغروبِ،

ملامحُ وجهكَ في حالةِ البعدِ،

صفوُ المشاعرِ،

والبوحُ في عتباتِ الأسى.

- 6 -

قالت: الآن يا «أحمدَ الشعر»

صفْ لي مسمى المحبةِ حينَ تخالطُها لحظاتُ الشجونِ.

قلت : من علْمِ ربي وحكمته

رجلٌ وامرأةْ.

عندَ بدءِ الخليقةِ ليسا سوى شجرٍ

ومعَ الوقتِ فاضت محبتُهم باهتزازِ الغصونِ.

رجلٌ وامرأةْ.

فاض منهم جنى القلبِ وارتدَّ طرفُ العيونِ.

رجلٌ وامرأة.

عاشقان على جمرةِ الحبِّ حالَ الرضا والجنونِ.

- 7 -

قالت: الآن فِضْ يا دمي وارو ما جففته الأساطيرُ

قل للذي ركبَ البحرَ عدْ إنني مثلُ طيفِ الغمامِ.

قل: أرى صورةَ الشمسِ فاضت بألوانها فوقَ ريشِ الحمامِ.

إيه يا «أحمدَ الشعرِ»

ما للأسى غيرُ نبضِ القصيدةِ حينَ جفَّ الكلامُ.

* * *